Ion Pop

JOCUL POEZIEI

II-65.935

ARTEA ROMÂNEASCĂ

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BIBL. CENTR. UNIV.
M. „[illegible]" IAŞI
LITERE
II-65.935

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Ion Pop
Jocul Poeziei

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

II - 65.935

Ion Pop

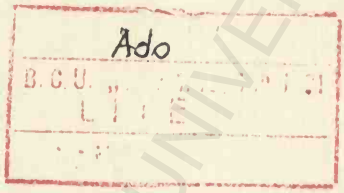
Jocul Poeziei

000087 52466
BCU Iasi

Cartea Românească
1985

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Coperta seriei de Constantin Gulută



BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Jocul ca lume

Asocierea *poeziei* cu *jocul* mai poate fi încă, pentru mulți, obiect de neîncredere și suspiciune. Un poet care „se joacă", ori face din joc tema sa predilectă, pare lipsit de responsabilitate, neangajat, rupt în mod vinovat de realitățile fundamentale și grave, pentru a se deda unei activități „gratuite" și autotelice, impunîndu-și într-o euforică libertate, propriile reguli, ca să li se supună, nesilit de nimeni doar lor ; izolîndu-se într-un spațiu numai al său, sustras exigențelor imediatului pragmatic, acelei — în expresie rimbaldiană — *„réalité rugueuse à étreindre"* ; îngăduindu-și să fie „neproductiv" altfel decît în planul imaginației, predat lumii sale fictive, lăsînd să-i scape prada în favoarea umbrei. „Lumea plînge de necazuri / Tu-ți pui gîndul pe atlazuri" — nota și Arghezi într-un *Creion*, ca pentru a spori piesele de la un eventual dosar al acuzării. Și tot el urma să adauge, de data aceasta nu fără ironie, într-o cunoscută *Ars poetica* : „N-am făcut altceva nimic. M-am jucat" ; și : „Nu sînt vinovat. M-am jucat." Ca să revină mai tîrziu, impenitent, cu o mărturisire ca aceasta, din *Una sută una poeme*, ce nu face decît să le întărească pe celelalte : „Neavînd de lucru-n cîmp, / Nici în luncă, nici în dîmb, / Că muriseră și pomii / De arșițele Sodomii / Cu care ne-a osîndit / Leatul anului cumplit, / Mătrăguna și leșia / Năpădindu-ne moșia, / M-apucai, molîu, să-nvăț / În țărînă-a scri cu băț /.../ Om în vîrstă și tîrziu, / Tot am învățat să scriu. / Prins ca de-o copilărie, / Mîna se porni să scrie...".

Dacă însă un poet ca autorul *Cuvintelor potrivite* n-a făcut altceva nimic *decît* să se joace, și dacă acest „nimic" reprezintă — cum s-a dovedit în cazul său, dar și al altora — aproape *totul*, nu e, poate, inutil să căutăm, sub aparența gratuității și ne-seriozității jocului, a seninei sale detașări de o exterioritate apăsată de povara muncii și suferinței, niște semnificații existențiale mai profunde, o replică simbolică a ceea ce filosofii au numit de la începuturi „jocul lumii". Am putea vorbi atunci de o reabilitare a jocului și a poeziei ca joc; confuzia artei și poeziei cu jocul, calificată de un Benedetto Croce drept „blasfematorie", ar apărea mai puțin astfel, măcar sub anumite aspecte, cărora lirica modernă, universală și românească, le-a conferit reliefuri majore.

Întreprinderea nu e nouă. Ludicului, ca atitudine umană fundamentală, i s-au evidențiat resorturile și descifrat semnificațiile din unghiurile cele mai diverse, de la biologie, psihologie și sociologie, pînă la filosofie și estetică. Un număr de definiții de pe acum clasice (precum cele date de J. Huizinga, Roger Caillois sau Eugen Fink) [1] concentrează principalele trăsături ale jocului în raport cu ansamblul activităților umane. Opus existenței obișnuite, dominată de necesități practice și scopuri trudnic atinse, el se propune ca lume fictivă, a aparenței și a iluziei, delimitată într-un timp și spațiu proprii, regizată de reguli liber acceptate și desfășurîndu-și reprezentările într-o stare de spirit ai cărei poli sînt — cum spune Huizinga — exuberanța și extazul: ca lume a lui *ca și cum*, jocul este prin excelență o activitate de plăcere; spontaneitatea, inventivitatea, libertatea mișcărilor sale nu sînt ucise de regulă: aceasta îl structurează, doar, organizînd „spectacolul" într-o figură semnificativă. Într-atît, încît în ea s-a putut vedea concentrarea multiplelor forme ale culturii ca reprezentare „gratuit"-fictivă a infinitelor ipostaze ale

[1] J. Huizinga, *Homo ludens*, București, Univers, 1977; R. Caillois, *Les jeux et les hommes*, Paris, Gallimard, 1958; E. Fink, *Le jeu comme symbole du monde*, Paris, Ed. de Minuit, 1966.

existenței umane. Căci, cum spunea Leo Frobenius : „în faptul-de-a-juca-propriul-tău-rol rezidă sursa întregii culturi“ [1]. Or, aceasta presupune, după opinia lui G. Liiceanu, eliberarea de „rolurile“ impuse și constrîngătoare ale realului : „Jocul nu devine creator de cultură decît atunci cînd în ființa omului rolul social (ești jucat) și cel cultural (te joci) s-au orînduit antagonic“, cînd jocul e „gratuitate recuperată“ [2]. Dintr-o asemenea perspectivă, afirmația că : „Formula trecerii din regnul necesității în cel al libertății are în fond un iz ludic [3] își primește adevărata pondere și semnificație.

Nu este locul, desigur, să circumscriem aici întinsa arie problematică a ludicului pus în relație cu creația culturală. Realizînd un dosar ca și complet al implicațiilor jocului în acest vast domeniu, cartea lui Huizinga argumentează, de fapt, o identitate de structură, reliefată și în cercetări mai recente. Și s-ar cuveni citat, în acest sens, în primul rînd un hermeneut de talia lui H.-G. Gadamer, cu a sa *Wahrheit und Methode*, unde conceptul de *joc*, desprins de semnificația subiectivă dată de Kant sau Schiller, e definit ca fiind prin excelență *reprezentare (Darstellung)* și putînd fi așezat, ca atare, la temelia artei. Ceea ce trece în primul plan aici nu este, cum spune autorul, „conduita, nici starea de spirit a creatorului sau a amatorului, nici în general libertatea unei subiectivități care se exercită în joc, ci felul de a fi al operei de artă înseși“ [4]. Iar acesta este autoreprezentare, și „reprezentare pentru“, într-o „figură“ a cărei semnificație depășește *mimesis*-ul ca simplă repetiție, pentru a deveni re-cunoaștere esențială a lumii.

Jocul uman — s-a mai afirmat — nu este pură și simplă imitație a unui existent intramundan ; el „devine metaforă cosmică pentru totul apariției și dispa-

---

[1] Cf. G. Liiceanu, *Preliminarii la o înțelegere a demnității jocului în lumea culturii*, prefață la J. Huizinga, ed. cit., p. 15.

[2] *Ibidem*, p. 14.

[3] G Liiceanu, *loc. cit.*, p. 19.

[4] H.-G. Gadamer, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Ed. du Seuil, 1976, p. 27.

rității lucrurilor, al ființînzilor, în spațiul-timp al lumii", el „repetă seriozitatea vieții în teatrul irealității, însă ridicîndu-i toate poverile, el înalță viața făcută din obligații [...] în eterul ușor, aerian, al ne-obligatoriului", purtîndu-ne astfel „spre o atitudine estetică în fața vieții" [1].

„Jocul poeziei" se înscrie organic între asemenea coordonate, fie că avem în vedere reperele generale ale teoriei ludice a artei, fie — mai ales — că încercăm să punem în evidență cîteva dintre trăsăturile specifice unei arii a liricii dominată tematic de *joc*, ori presupunîndu-l în exercițiul unei *ars combinatoria* a verbului ce-și arogă libertăți nelimitate sau își supune discursul unor reguli formale a căror funcționare e contemplată cu încîntare ca pur spectacol al modelării substanței sonore. „*Poesis* este o funcție ludică", scrie Huizinga [2], subliniind că nicăieri, în sfera culturii, jocul nu este mai acasă decît în poezie. „Joc al minții", ce-și articulează universul în opoziție cu relațiile logice ale vieții obișnuite, „serioase", ea ar propune în schimb o altfel de seriozitate, care e a copilului, sălbaticului sau vizionarului. Privită în perspectiva istoriei culturii, „poezia este o funcție vitală socială și liturgică. Oricare artă poetică veche este, la un loc și în același timp : cult, divertisment festiv, joc de societate, iscusință, punere la încercare, sarcină enigmatică, catehism de înțelepciune, persuasiune, magie, proorocire, întrecere" [3]. Sub unghi formal, caracterul ludic al poeziei apare, de asemenea, la toate nivelele, de la metru, strofă, rimă și asonanță sau aliterație, pînă la jocul cu imaginile.

Ar însemna să ne menținem însă într-un cadru prea general, rămînînd la astfel de considerații. În economia

---

[1] E. Fink, *op. cit.*, p. 76—80. În același sens, H.-G. Gadamer observă că : „În calitate de joc fără încetare reînnoit, lipsit de scop și de intenție și lipsit de efort, natura poate fi de-a dreptul considerată ca un prototip al artei". Și îl citează pe F. Schlegel din *Dialog despre poezie* : „Toate jocurile sacre ale artei nu sînt decît îndepărtate imitații ale jocului fără sfîrșit al lumii, această operă de artă care-și dă veșnic formă".

[2] Huizinaga, *op. cit.*, p. 197.

[3] *Ibidem*, p. 198.

lucrării de față, care vizează reliefarea, printr-un eșantion reprezentativ, credem, de poeți și opere, a cîtorva dintre momentele și semnificațiile ludicului în lirica românească a secolului nostru, devin funcționale mai ales acele date ale problemei de natură a particulariza „jocul poeziei" în etapa de limpede afirmare a conștiinței de sine ca *limbaj specific*, cînd poetul se definește prin excelență drept un „operator al limbajului". Căci, deși ludicul ca permanență a spiritualității umane este prezent, cu motivații diverse în funcție de epocă, pe întreg parcursul istoriei poeziei europene — de la anticii greci, pînă în evul mediu (cu așa-numitele *carmina figurata*, cu poeziile nonsensului care sînt *fatrassie*-ile, cu jocurile de cuvinte ale „jongleurilor", „paragramele" trubadurilor ori, înspre zorile Renașterii, la acei *grands rhéthoriqueurs*)[1] și apoi în manierism și baroc[2] — el își primește, am putea spune, adevărata dimensiune abia în lirica postromantică. Adică în momentul cînd discursul liric își afirmă în mod decis libertatea în raport cu „realitatea imediată", exterioară și lăuntrică, întorcîndu-se spre cealaltă realitate, a *cuvintelor*. Deplasarea accentului de pe *mimesis* pe *poiesis* devine acum mai radicală decît oricînd : conștiința creatoare e și conștiință critică, prezentă, mai mult sau mai puțin explicit, în textul poemului ; cultului romantic al naturii i se opune gustul marcat pentru artificiu : artisticul primează în raport cu naturalul. Romantica „analogie universală" se regăsește, desigur, la un Baudelaire și mai apoi la simboliști, dar cu accentul deplasat pe forța de sugestie obținută în laboratorul verbal ; „inspirația" Geniului e înlocuită cu „alchimia verbului" și „dereglarea sistematică a tuturor simțurilor" ; poetul se simte, tot mai mult, ca Mallarmé, „singur cu limbajul" și, acceptîndu-și „dispariția elocutorie", „cedează inițiativa cuvintelor" etc.

---

[1] Cf. Paul Zumthor, *Essais de poétique médiévale*, Paris, Ed. du Seuil, 1972 ; *Langue, texte, énigme*, Paris, Ed. du Seuil 1975 ; *Le masque et la lumière*, Paris, Ed du Seuil, 1978.

[2] G. R. Hocke, *Manierismul în literatură*, București, Univers, 1977.

B.C.U.

Se poate înțelege, chiar și din acest succint rezumat, de ce atitudinea ludică găsește în momentul amintit terenul cel mai apt de afirmare, pregătind și mai vastele desfășurări din spațiul avangardist și al mișcărilor poetice care-i succed. Căci teritoriul poeziei se conturează acum, mai mult decît oricînd, în orgolioasa lui „autonomie", ca domeniu al libertății de manipulare și metamorfoză a cuvîntului. Fostul „demiurg", romantic ca întrupare a puterilor creatoare ale naturii și lucrînd în deplină consonanță cu ea, lasă locul unei conștiințe constructive mai „modeste", chiar dacă se mai afișează adesea sub masca magicianului, a vraciului sau a alchimistului. În general gravă, serioasă, solemnă, retorica romantică e amendată de un spirit critic viu, anunțat încă în interiorul romantismului (în speță german) de ironia și *Witz*-ul atît de prețuite de un Fr. Schlegel, Novalis sau Jean Paul, ca atitudini relativizante în fața Absolutului și a Totalității viziunii ; „suflul divin al ironiei", remarcat de cel dintîi în „poeme vechi și moderne", ca expresie a unei „adevărate bufonerii transcendentale", e definit drept „stare de spirit [...] care se înalță infinit deasupra a tot ce este condiționat, chiar deasupra propriei arte, virtuți și genialități" [1]. Iar pentru Novalis, ironia nu e altceva decît consecința, pecetea însăși a lucidității, a veritabilei „prezențe de spirit" [2]. Odată cu „jocul lumii", considerat de la distanța ironiei, romanticul începe să-și privească propria creație ca pe un joc supravegheat lucid, fie el „arabesc al ideilor", „joc al reprezentărilor" (cum spune Fr. Schlegel) ori al limbajului, despre care Novalis afirmă că „e ca și cu formulele matematice ; ele compun o lume pentru sine, se joacă numai cu ele însele" [3]. Se știe, apoi, ce accent punea Poe expunîndu-și „principiul poetic" asupra acelui

---

[1] Fr. Schlegel, *Fragmente critice*, în Philippe Lacoue-Labarthe, J.-Luc Nancy, *L'absolu littéraire*, Paris, Ed. du Seuil, 1975, p. 86.

[2] Novalis, *Oeuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, 1975, p. 360—361.

[3] Cf. Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*, București, Univers, 1968, p. 25.

modus operandi — construcție lucidă a poemului, „cu precizia și cu consecvența *rigidă* a unei probleme de matematică", proces de „atentă selecție și respingere" — în care apar „ștersăturile și interpolările dureroase ; cu un cuvînt : toate roțile și rotițele, toată mașinăria necesară schimbării decorului, scările și trapele, penele de cocoș, vopseaua roșie și peticele negre, care, în nouăzeci și nouă la sută din cazuri, reprezintă recuzita unui *histrio* literar" [1].

Iată, aici, afirmată în modul cel mai limpede, conștiința de jucător *sui generis* a poetului : poemul său nu mai este privit ca rod al unei inspirații, ci ca rezultat al unei arte combinatorii, al construcției și manevrării unei „mașinării", a unei „recuzite". Efectele sale depind de înscenarea textului, de un specific histrionism al creatorului. Chiar dacă „ștersăturile și interpolările" sînt „dureroase", libertatea „histrionului" rămîne reală ; între el și recuzită apare o distanță ce permite manipularea cuvintelor-obiecte, în culisele unui *joc al poemului*. De aici, trecînd prin Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, pînă la Paul Valéry, pentru care poemul „trebuie să fie o sărbătoare a intelectului", adică „un joc, însă solemn, însă reglat, însă semnificativ", în care „organizezi întreg *posibilul* limbajului" [2], continuitatea e evidentă.

Cîteva dintre trăsăturile fundamentale ale jocului transpar, cum se poate ușor constata, în asemenea definiții ale *poiesis*-ului. Acesta apare, întîi de toate, ca act desfășurat într-un spațiu propriu, clar delimitat de universul exterior. Dacă „poezia se face cu cuvinte", cum spunea Mallarmé [3], acestea sînt tot ce poate fi mai deosebit și distanțat de „universalul reportaj", ca „utilizare elementară a vorbirii" în scopuri practice — „a povesti, a învăța, chiar a descrie". „Ce rost ar mai avea minunea de a transpune un fapt de natură în aproape dispariția lui vibratorie conform jocului verbal, totuși, dacă nu acela de a face să emane din el, fără jena unei

---

[1] E. A. Poe, *Principiul poetic*, București, Univers, 1971, p. 36.
[2] P. Valéry, *Oeuvres*, II, Paris, Gallimard, 1960, p. 546—547.
[3] Idem, *Oeuvres*, I, p. 1324.

apropiate sau concrete rechemări, noțiunea pură ?" se întreba poetul. Și adăuga — subliniind caracterul fictiv al numitului „joc" — aceste rînduri : „Contrar unei funcțiuni de numerar facil și reprezentativ, cum o tratează în primul rînd mulțimea, Rostirea, înainte de toate, vis și cînt, își regăsește la poet, printr-o necesitate constitutivă a unei arte consacrate ficțiunilor, virtualitatea" [1]. Iar în altă parte, vedea „singura datorie a poetului și jocului literar prin excelență", în „explicația orfică a Pămîntului" [2].

În prelungirea reflecției maestrului său, Valéry va spune, dealtfel, despre poezie, raportînd-o la gîndirea abstractă, că „este un limbaj într-un limbaj" [3] ; afirmare cum nu se poate mai clară a frontierelor universului liric ca spațiu aparte, al „jocului". Dacă notăm, în plus, că și autorul *Cimitirului marin* insistă asupra „producției de lucruri absente" [4] în acest spațiu, care este prin excelență unul al *formei* [5] ; dacă observăm că mallarmeana „dispariție elocutorie a poetului" revine la el ca respingere a „inspirației" și trăirii „stării poetice", ca „afacere privată" a poetului, în favoarea „funcției de a o crea la ceilalți" [6] ; dacă, în sfîrșit, reținem calificarea poetului drept „arhitect" al textului și constructor al acestui „soi de mașină de produs starea poetică cu ajutorul cuvintelor" [7] — ajungem la o definiție ca și completă a *poiesis*-ului sub semnul ludicului. Nu trebuie uitată, însă, nici sublinierea valeryană a caracterului *solemn, reglat, semnificativ* al jocului poetic, după cum e cazul să reliefăm — pentru o mai dreaptă înțelegere a „gratuității" ludice a poeziei — și o altă afirmație, deja menționată, de data aceasta a lui Mallarmé, conform căreia acest „joc literar" vizează „explicarea orfică a Pămîntului". Căci, oricît de categorică e afirmarea

[1] Mallarmé, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945, p. 857—858.
[2] *Ibidem*, p. 663.
[3] P. Valéry, *op. cit.*, p. 1324.
[4] *Ibidem*, p. 1332.
[5] *Ibidem*, p. 1331.
[6] *Ibidem*, p. 1321.
[7] *Ibidem*, p. 1337.

„autonomiei" și autotelismului jocului liric, ea e departe de a sugera și absența unui sens existențial ; jocul poetic, rămîne încă un ritual semnificativ. O astfel de teorie a poeziei, ce acordă o importanță atît de mare limbajului, exprimă în termeni decișii conștiința specificității poeziei, evidențiind totodată prezența unui spirit critic deosebit de ascuțit. El își pune pecetea pe toate producțiile reprezentative pentru ceea ce ne-am obișnuit să numim modernitatea poeziei.

Odată cu simbolismul — chiar atunci cînd intelectualismul atitudinii mallarmeene va apărea mai estompat — *conștiința convenției literare* se impune hotărît în cîmpul creației, iar „poezia poeziei", despre care vorbeau încă romanticii germani, își primește abia acum autenticul ei înțeles. Oricît de romantic mai este, căutînd „corespondențele" dintre eu și cosmos, simbolistul nu-și ascunde decît cu greu și imperfect „calculul" ; alchimia verbală, „magia incantatorie" acoperă doar cu un subțire strat mitic o activitate de culise lucid supravegheată, adesea trudnică, dar nu mai puțin frecvent desfășurată ca liberă manipulare a „mașinăriei" limbajului.

Cele consemnate pînă aici cu privire la conștientizarea specificului poeziei ca structură esențialmente ludică nu rezolvă încă, desigur, complexa problematică ridicată de o atare perspectivă. Ele înregistrează un fenomen ce apare ca firesc în ordinea progresivei clarificări a naturii celei mai intime a *poiesis*-ului. Unghiului de vedere strict fenomenologic, sociologul i-ar putea însă adăuga, în sprijin, o serie de motivații social-istorice, în stare să arunce o lumină revelatoare asupra semnificațiilor pe care apropierea poeziei de joc le primește în epoca modernă. Căci jocul — al poeziei și al creației culturale în general — nu este „nevinovat". Dacă în el s-au putut identifica un model formal și o constantă atitudinală participînd la însăși esența artei, insistența cu care e pus în relație cu actul creator în ultimii vreo sută de ani nu e deloc străină de o anumită criză spirituală traversată de omul acestor timpuri. Cum remarcă Gabriel Liiceanu în eseul citat, „regiunile marcate mai întîi ludic se transformă în obiecte ale revendicării, și deoarece se recu-

noaşte mai degrabă în lumea sa de om *ludens*, omul realităţii se contestă în numele lumii pe care a creat-o ca temporară ieşire din sine. În nevinovăţia ei, lumea jocului cultural este în fond subversivă ; la început, se părea că omul îşi anulează fiinţa în joc ; acum i se pare că este anulat în realitatea sa neludică. Pentru că este rol ales şi nu impus, omul începe să se simtă mai aproape de esenţa sa umană în lumea în care nu este egal cu sine : metaexistenţa lumii rolului îi dă măsura adevăratei sale existenţe" [1]. Comentîndu-i pe Kant şi Schiller („jocul liber al facultăţilor" — „instinctul de joc"), prin raportare la ordinea represivă a civilizaţiei moderne, un Herbert Marcuse, care atacase în *Omul unidimensional* tendinţa de „de-sublimare a artei", scrisese în acelaşi sens, în *Eros şi civilizaţie* : „jocul e neproductiv şi inutil, tocmai pentru că refuză trăsăturile represive şi exploatatoare ale muncii şi ale momentelor de răgaz, el nu «face decît să se joace» cu adevărul" [2]. Între Marx şi Freud, se viza astfel o conciliere între necesitate şi libertate, între „principiul realităţii" şi „principiul plăcerii".

Întorcîndu-ne la epoca în care conştientizarea specificului poeziei trece, ca şi obligatoriu, prin teritoriul problematic al ludicului, nu ne poate scăpa orizontul conflictual, de criză al raporturilor dintre individul creator şi societatea dominată de pozitivism, pe care se proiectează o astfel de reflecţie. Poezia apare ca un spaţiu stăpînit exclusiv de creatorul ei, de liberă interpretare şi remodelare fictivă a „jocului lumii", într-un cod personal şi autarhic, evadat din convenţia uniformizatoare. Nu e, astfel, deloc accidentală, preocuparea, insistentă spre sfîrşitul secolului trecut, de a distinge între „logica poeziei" şi „logica prozei", adică a limbajului conceptual, abstract. Din lumea care „nu se face cu idei, ci cu cuvinte", a dispărut clasica încredere în raţiunea universală, iar din participarea sentimental-imaginativă la cosmosul „total" al romanticilor n-a mai rămas prea

---

[1] G. Liiceanu, *Op. cit.*, p. 18—19.

[2] H. Marcuse, *Eros et civilisation*, Paris, Ed. de Minuit, 1971, p. 181.

mult. Simbolistul e deja o sensibilitate crepusculară („*Je suis l'empire à la fin de la décadence*" — spunea Verlaine), un solitar, pe de altă parte, ce-şi construieşte prin verb o viziune a posibilei comuniuni cu întregul lumii, dar nu o dată conştient de funciara ei precaritate. Dincolo de jocul poeziei ca artă combinatorie generînd un univers „artificial", şi mai degrabă prin el, prinde corp, cu o nouă forţă (dealtfel pe terenul unei îndelungate tradiţii) o imagine a poetului însuşi, solidară cu ansamblul viziunii. Cultul pentru artificial se răsfrînge asupra reprezentărilor eului liric, găsindu-şi expresia extremă în masca estetă (Baudelaire făcea deja elogiul „machiajului" şi era deosebit de sensibil faţă de comportamentul modelat estetic al personajului-dandy) şi reactualizînd cu investiţii noi de sens figura *clovnului, bufonului, saltimbancului.* Într-un înţeles mai general, însăşi funcţionarea textului, presupunînd, după Mallarmé, „dispariţia elocutorie a poetului" şi independent, mai tîrziu, la Valéry, de „afacerea privată" a subiectivităţii acestuia, implica de fapt ideea de înscenare şi de regie. La simboliştii zişi „decadenţi", acel *histrio* poesc, actorul *sui generis* care e poetul, intră decis în scenă, orgolios-sfidător sau ironic, şi desfăşurînd adesea un spectacol al autoironizării ori al dispreţuitoarei respingeri a jocului său de către un public insensibil la valorile ideale, „gratuite", ale spiritului.

Între cochetăria cu masca *dandy,* care scotea în relief tocmai radicala opoziţie a jocului artist faţă de lumea prozaicei necesităţi a existenţei „serioase" (un Oscar Wilde afirmă, ca *dandy,* că „cea dintîi datorie în viaţă este să fii cît mai artificial cu putinţă. Daţi-mi superfluul, eu las celorlalţi necesarul" [1]) şi reprezentarea clovnescă, poetul sfîrşitului de veac exprimă, de fapt, o tensiune dramatică, o fundamentală incomoditate a statutului său într-un moment determinat al istoriei. Şi e de înţeles, în acest context, de ce experienţa poetică a unui Jules Laforgue, cu lirismul său ironic-funambu-

[1] Cf. E. Carassus, *Le mythe du dandy,* Paris, Armand Colin, 1971, p. 84.

lesc și demitizant, va fructifica atît de substanțial într-o posteritate pregătind apariția avangardei.

Resurecția unor asemenea reprezentări „teatrale" ale creatorului nu poate fi, evident, despărțită de conștiința mai profundă a convenției literare. Mai liber față de mijloacele sale (de „recuzită"), pe care le poate manipula în deplină cunoștință de cauză, poetul trăiește și sentimentul relativizării valorii limbajului odată cu a „adevărului" său, iar tradiția, ca depozit al limbajelor succesive, devine astfel tot mai puțin inhibitorie. Dacă mitul geniului romantic, dotat cu scînteia divină pălește, în profitul unui chip mai uman și mai terestru, și raportarea la produsul „muncii" artistului se poate face acum cu o mai redusă timiditate. În condiții socio-culturale ce agravează divorțul eului creator de „publicul" său, reacția la indiferența mediului cîștigă în complexitate. Ea poate reactualiza romantica retranșare în sine prin afirmarea directă a rupturii, însă și o formă mediată, mai subtilă în ambiguitatea ei, care e aceea, amintită, a afișării unor *măști*, dînd uneori iluzia participării complice la „teatrul lumii", dar păstrînd, în fond, neschimbată atitudinea de superioară distanțare. *Clovnul, saltimbancul, bufonul* oferă asemenea măști peste figura ultragiată a poetului — într-un moment al *devalorizării jocului* — travestiuri implicînd nu numai ironia pactului aparent cu cititorii-spectatori, ci și acel inevitabil reflex autoironic, ce vizează însăși condiția precară a creatorului. Coborît de pe piedestalul „geniului", el își asumă înfățișarea omului comun, prizonier în spectacolul lumii, forțat să-l joace, să se prefacă a-l juca, începînd el însuși să se îndoiască de calitatea propriului rol și discurs. Așa cum observă Jean Starobinski, urmărind tema „saltimbancului" în artă și literatură, „alegerea imaginii clovnului nu e numai alegerea unui motiv pictural sau poetic, ci un mod deturnat și parodic de a pune problema artei [...]. Jocul ironic are valoarea unei interpretări de sine prin sine : este o epifanie derizorie a artei și a artistului. Critica onorabilității burgheze se dublează aici cu o autocritică dirijată contra vocației estetice înseși. Trebuie să recunoaș-

tem în el una dintre componentele caracteristice ale «modernității», de mai bine de o sută de ani încoace"[1]. Același critic atrage atenția și asupra unei alte semnificații majore propusă de „mitul clovnului", cu trimitere la universul feeric al jocului copilăresc — expresie, și ea, a unui specific raport cu exterioritatea social-istorică : „lumea circului și a sărbătorii de bîlci reprezenta, în atmosfera de cărbune a unei societăți în curs de industrializare, o mică insulă strălucind de miracole, o bucată rămasă intactă din țara copilăriei, un domeniu în care spontaneitatea vitală, iluzia, minunile simple ale îndemînării sau ale stîngăciei își amestecau farmecele pentru spectatorul obosit de monotonia sarcinilor vieții serioase"[2]. Nu trebuie uitată însă nici dimensiunea aș-zicînd metafizică a acestor „corespondenți alegorici ai poetului" : ea orientează spre vechea temă a „teatrului lumii", a universalei comedii ; „umilindu-se sub chipul celui care amuză — mai notează Starobinski — el va trezi spectatorul la cunoașterea rolului jalnic pe care fiecare dintre noi îl joacă fără să știe în comedia lumii"[3]. De la Baudelaire la Laforgue, de la Morgenstern la Apollinaire și Max Jacob, portretul poetului ca saltimbanc și „clovn tragic" va cunoaște o carieră semnificativă, prelungită pînă în zilele noastre.

Într-o asemenea ambianță spirituală, se poate lesne înțelege de ce *jocul* capătă o pondere particulară în cadrul mișcărilor de avangardă. Marcînd momentul unei crize acute a valorilor, avangarda — și, în primul rînd, dadaismul — pune sub semnul întrebării un întreg trecut literar, se îndoiește (în evidentă tradiție nietzscheană) de Adevărul și Gramatica majusculate, își pierde încrederea în Logică ; neagă, într-un cuvînt, tot ceea ce societatea burgheză îngust-pragmatică propusese, în „seriozitatea"-i cenușie, drept formule ale unei ordini devenite, în timp, represive. Lumii scopurilor imediate, „naturii vulgare" — pe care autorul *Științei vesele* o

---

[1] Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Skira, 1970, p. 9.
[2] J. Starobinski, *op. cit.*, p. 8.
[3] *Ibidem*, p. 109.

atribuia celui care „nu-şi pierde niciodată din vedere avantajul", celui dominat de „obsesia ţelului, a beneficiului" [1] — ea îi va opune alternativa spontaneităţii şi ingenuităţii recuperate, a hazardului împotriva necesităţii, a libertăţii şi disponibilităţii absolute a spiritului, a unei gratuităţi spectaculos afişate. O componentă ludică fundamentală intră astfel în complexul de atitudini avangardiste. Din perspectiva amintitei conştiinţe a convenţiei literare, ea se va manifesta ca manipulare ironică a „recuzitei" moştenite într-o enormă comedie a literaturii, demistificatoare, în care „formulele" poetice consacrate suferă deformări grave, sînt caricaturizate şi parodiate, iar actul creator e redus la mimetismul ironic al unor forme golite de orice conţinut. În dadaism, ludicul se va manifesta în primul rînd ca un *joc cu convenţia* — un joc buf de-a literatura. Amestecul babilonic al tăieturilor de ziar în sacul dadaist e reversul jucăuş al unei exhatologii a Verbului, transfer în ficţiunea mitică parodiată a ipostazei demiurgice a poetului ce-şi distruge universul pentru a-i pregăti regenerarea. Extragerea şi reasocierea hazardată a cuvintelor, cu insinuarea, ironică şi ea, a „asemănării" poemului astfel obţinut cu autorul, nu numai că transformă *mimesis*-ul într-o farsă, dar sugerează, totodată (pe o structură, totuşi, mitică !), obsesia întoarcerii la origini, la haosul iniţial. (S-ar putea vorbi aici, cum face, bunăoară, Alfred Liede, despre „jocul celui care distruge jocul", fără a mai construi „o lume nouă a jocului cu reguli precise" [2] — „distrugere de dragul distrugerii" ; după cum am putea face legătura cu plăcerea ludică a copilului de a-şi distruge figurile jocului, după ce le-a construit).

În acelaşi timp, din antipoemele şi manifestele dadaismului se impune pregnant şi latura spectaculară a jocului. Ea ţine atît de „mimetismul" pur formal al *poiesis*-ului în înscenări voit derizorii şi ironice ale comunicării lirice, cît şi de reapariţia *clovnului* şi *măs-*

[1] Fr. Nietzsche, *Le gai savoir*, Paris, Gallimard, 1950, p. 41
[2] A. Liede, *Dichtung als Spiel*, I, Franke Verlag. Bern und München, 1963.

căriciului ca reprezentări ale poetului. Autoportretele umoristice și ironice ale lui Tzara din „Manifestele Dada", cu grimasele lor desenate strident pe o mască ce abia ascunde disperarea, gestica șarjată, discursul pseudoretoric, în stil, adeseori, de reclamă comercială, împins pînă la anularea în bîlbîiala „primitivă", aliajul de sfidare directă a spectatorului („drăguțul burghez") și aparență a complicității, sugestia comunei participări la bilciul, circul și comedia universală — sînt expresii revalorizate ale acestor măști ale creatorului ajuns în momentul cel mai acut al crizei spirituale.

Atitudinea ludică marchează, dealtfel, și alte orientări avangardiste. Ea transpare cu destulă ușurință în gustul pentru senzațional, „eroic" și performanță (de *sportsman* -saltimbanc), în căutarea feericului civilizației industriale (care va fi și a constructiviștilor) ; în *poietica* acestora din urmă, modelarea poemului ca „mașinărie" și „aparat" funcționînd în consonanță cu „mecanismele" epocii mașiniste capătă o puternică coloratură ludică. La rîndul său, „visătorul definitiv" al suprarealiștilor va întreține reveria unei disponibilități absolute a spiritului — paradis regăsit al originarei candori copilărești, dînd curs liber „principiului plăcerii" în opoziție radicală cu „principiul realității" constrîngătoare și prozaice ; „jocurile suprarealiste" — *„le cadavre exquis"*, *„l'un dans l'autre"*, „jocul întrebărilor și răspunsurilor" etc. — vor însemna instalarea programatică în „copilărie", recuperarea gratuității și plăcerii, a spontaneității și libertății totale a „vîrstei de aur" . Schemei ludice i se încadrează, frapant, și „obiectul suprarealist", ca obiect „găsit", sustras sferei utilitarului, transferat în ficțiune, devenit un fel de metaforă substantificată, aflat la dispoziția hazardului, concentrînd, prin decizia poetului redevenit copil, acel mereu căutat *merveilleux*. Semnificativă este, în același perimetru, și cultivarea *umorului negru* (André Breton este și autorul unei *Antologii a umorului negru !)* ca expresie, ca să spunem așa, a tratamentului ludic al realităților sumbre ale existenței. În fața spectacolului de coșmar, eul își construiește, ca un fel de scut, o mască detașată și surîzătoare, pre-

făcîndu-se că asistă doar la un joc. O frază a lui Nietzsche din 1889, citată de Breton în *Antologie*, spune mult în acest sens : „Întrucît sînt condamnat să distrez apropiata eternitate cu glume ciudate, am un nou fel de a scrie, care nu lasă, desigur, nimic de dorit și care e foarte nostim și deloc obositor“ [1]. Exemplul lui Lautréamont din *cînturile lui Maldoror* nu lipsea nici el, iar în Jacques Vaché, straniul personaj care-l fascinase pe mentorul suprarealismului, vorbise despre „simțul [...] inutilității teatrale (și fără bucurie) a tuturor lucrurilor“ [2]. Sîntem aici, din nou, actorii și spectatorii unui „teatru al lumii“ — cu toate conotațiile sale — ca și salvați, la nivelul unui „supraeu“ (cum îl numea Freud) ce îngăduie „principiului plăcerii“ să nu iasă înfrînt din confruntarea cu adversarul său. Practica suprarealistă a dicteului automat, deschizînd calea asocierilor fortuite de cuvinte, asigurînd metamorfozele cele mai surprinzătoare ale materiei verbale înseși, duce adesea la efecte în care plăcerea jocului e greu de separat de fiorul angoasei. Ia naștere astfel un soi de coșmar baroc, adus la nivelul spectacolului pur, o feerie ambiguă, generată de „mașinăria“ subtil dereglată a limbajului : poetul se joacă cu el ca un copil ; iar dacă „figurile“ construite sînt uneori monstruoase, el le va contempla tot cu ochiul copilărit, fascinat mai curînd de forme decît de „conținuturi“.

Experiențele-limită ale avangardei, cu o pondere ludică atît de însemnată, sintetizează — cum s-a putut vedea din cele schițate pînă aici — tendințe prezente insular într-o îndelungată tradiție poetică, cu un accent în plus în epoca postromantică. Ele le radicalizează, în numele totalei eliberări a spiritului creator, prin jocul poeziei, simțit deopotrivă ca o critică *sui generis* a convențiilor literare (și, implicit, sociale) și ca restaurare a unui imperiu al libertății în care esența umană se poate regăsi nedesfigurată. Din reușitele, ca și din eșecurile sale, s-a putut, oricum, învăța enorm. Poezia veacului

[1] Cf. A. Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, J.-J. Pauvert, 1966, p. 173.
[2] *Ibidem*, p. 380.

nostru le datorează cel puțin utopia binefăcătoare a absolutei disponibilități a creației.

Peisajul extrem de diversificat al acestei poezii e, desigur, departe de a putea fi redus la componenta ludică. Dar, în măsura în care, mai mult decît oricînd, nimic din ce e omenesc nu e străin spațiului liric, ea se înscrie de drept în ansamblul demersului creator. În secolul atîtor neliniști și amenințări, al punerii sub semnul întrebării a atîtor valori ale umanului, *jocul* apare chiar, cum s-a spus, ca o „revendicare" fundamentală a ființei : aspirație a recuperării unei vîrste de aur, candid-copilărești, a restaurării unor „ritualuri" originare, a unei sensibilități refuzînd alienarea. În opera celor mai gravi și mai tragici poeți, jocul — fie doar un *intermezzo* pasager — poate propune — și propune adeseori — un răgaz al reechilibrării lăuntrice : e ceea ce sugerează, bunăoară, ipostaza copilărească a poetului, programatica lui „copilărire". Prezența unui atare „program" pînă și la poeții cei mai „livrești" nu mai constituie astăzi o surpriză ; pura alchimie verbală, remodelarea substanței sonore, jocul mai liber sau mai „reglat" cu cuvintele-obiecte exprimă la fel de bine un mod de a fi autentic.

Cel ce trăiește în posteritatea exploziilor în lanț avangardiste, cu o foarte trează și lucidă conștiință a istoricității limbajelor, a inevitabilei lor convenționalizări, își va proclama însă și o altă libertate manifestată ludic : a înscenării parodice a formulelor lirice devitalizate într-o înnoită comedie a literaturii, ca purgatoriu necesar al expresiei ; atitudine neoavangardistă a cărei valoare se cuvine judecată nuanțat, în funcție de contextul socio-cultural în care se manifestă și la care reacționează.

Cititorul liricii moderne va remarca, pe de altă parte, și semnificativa frecvență în spațiul ei a *toposului spectacular*. El apare deopotrivă la nivelul reprezentării universului exterior — ca „joc al lumii", suită de metamorfoze feerice sau sumbre — ca și la cel al înscenării de sine, al eului ce schimbă roluri și măști, într-un „teatru al lumii" dezvăluind, dincolo de decorurile și gesticulația rafinat-manieriste, acea fragilitate a

ființei în căutarea adevăratei sale identități spirituale, la care ne-am mai referit, și precaritatea jocului însuși, ce substituie trăirii reale o convenție a ei. Joc ambiguu, în care „actorul" care *se* joacă e și jucat.

Sînt, acestea, doar cîteva dintre înțelesurile pe care *jocul* le primește în perimetrul poeziei secolului nostru. Și sînt, poate, cele cu adevărat semnificative. Căci, în esență, poetul se joacă și *se* joacă — dar, pentru poetul modern, e poate mai exact să se spună că *se joacă de-a ceva* atîta timp cît „jocul" său e, prin excelență, programat, apărînd ca o convenție conștientizată. Și nu e vorba aici numai de acea „distanță față de rol", care, după Jauss, „îl eliberează [pe individ] la modul ludic de constrîngerile și rutina rolurilor cotidiene" [1], putînd fi așezată, ca atare, la temelia experienței estetice în general. Ci de o transformare a ei în *temă* a discursului liric, ce face evidentă asumarea simbolică a „rolului", cu toate consecințele ce decurg dintr-o asemenea opțiune atît la nivelul relațiilor cu „realul", cît și la acela al raportării față de „rolul" însuși. Cu alte cuvinte, „uitarea în joc" nu mai este aproape niciodată totală, ci acompaniată, în surdină sau mai puțin discret, de o conștiință „critică". De aici și coloratura adesea elegiacă a rostirii celui care, jucîndu-se, știe că nu face *decît* să se joace; de aici, concurența dintre orgoliul „demiurgului" reîntemeietor de lumi și umilința omului precar, vulnerabil pînă și în jocul său, descoperit ca libertate provizorie și substitut fictiv al trăirii autentice. Rezultă de aici o tensiune particulară, specifică modernității noastre frămîntate, căreia deschiderea spiritului creator către spațiul ludic nu face, în fond, decît să-i reliefeze complexitatea, îmbogățindu-i semnificațiile.

Poezia românească a secolului nostru participă substanțial la o asemenea deschidere. Ea se integrează organic evoluției lirismului european, dovedind o particulară sensibilitate față de metamorfozele limbajului poetic modern. Se știe, astfel, în ce măsură simbolismul ro-

[1] H.-R. Jauss, *Experiență estetică și hermeneutică literară*, București, Univers, 1983, p. 49.

mânesc este preocupat de definirea „logicii poeziei" (articolele și unele experiențe poetice ale lui Macedonski sînt prime mărturii edificatoare în acest sens), pentru ca, destul de timpuriu, să apară, în însuși spațiul său, atitudini „moderniste", preavangardiste, atestînd o marcată conștiință a convenției literare. În intimă comunicare cu atmosfera literară pariziană, în care se decidea în acel moment soarta liricii europene, simboliștii noștri — de la Ștefan Petică și Bacovia, la Minulescu — se află, paralel, sau cu unele explicabile decalaje, în căutarea de răspunsuri și soluții la întrebări similare în linii mari, pe care le vor individualiza, desigur, în funcție de ambianța socio-culturală specifică și de natura proprie a personalității creatoare.

A fost nevoie, și în spațiul românesc, de acea conștientizare a specificului poeziei ca „limbaj în limbaj", de treptata deplasare a accentului de pe funcția expresivă a verbului pe cea autoreferențială, pentru ca libertatea ludică a artistului să se poată cu adevărat manifesta. Interesul pentru tehnica scriiturii, pentru perfecta „funcționare" a poemului în vederea realizării sugestiei, căutarea de rafinate armonii muzicale, de corespondențe și sinestezii, întoarcerea atenției dinspre natural spre artificial și cultural sînt semnele prevestitoare ale unei atitudini pe care diversele orientări moderniste o vor contura mai deplin. Faptul că simbolismul românesc „înflorește în plină epocă modernă și [...] e străbătut de ecourile ei" e un dat istoric important, desigur, și pentru că el „va deveni o poezie a civilizației, a orașului, a tehnicii" [1], dar — am putea adăuga — și pentru că, de la o anume distanță față de fenomenul francez, el îl poate „citi" deja sub un unghi mai accentuat *formal*, integrîndu-l în mare măsură ca pe o „recuzită" la îndemînă. Întîrzierea — cîtă e — a momentului de apogeu al realizărilor simboliste românești în raport cu cele franceze se transformă, paradoxal, într-un profit, în sensul că accelerează procesul de modernizare a viziunii despre poezie și a practicii creatoare.

---

[1] Nicolae Manolescu, *Metamorfozele poeziei*, București, E.P.L., 1968, p. 18.

La un Bacovia, efectele unei astfel de distanțări sînt deja vizibile, în ciuda conformismului simbolist al unor poeme, în liberă manipulare a *convențiilor* curentului, foarte apropiată, în fond, de jocul ironic al „modernistilor" ce-i vor urma, cu convenția literară. Faptul e mai frapant, desigur, în modelarea — cu repere mărturisite, ce-i subliniază caracterul convențional — a *măștilor* „personajului" bacovian (a se vedea trimiterile textuale la Baudelaire, Rollinat, Verlaine — dar și la Poe), prin care estetismul, „decadent", ori satanismul romantic, deja teatralizat în simbolism, sînt refuncționalizate la modul spectacular, în înscenările sumbre ale unei existențe unde rolurile împrumutate depozitului convențional moștenit apar ca refugii nesigure, replici la absoluta *deposedare de rol* a omului redus la condiția de marionetă în marele teatru al lumii moderne. Oricum, Bacovia se vede jucîndu-și rolul, asistă la propria gesticulație ca un spectator, se comportă ca un actor ce-și calculează lucid fiecare nuanță a vocii și a mișcării ; dar și ca un abil regizor al textului, cu sincopele și ezitările sale, nu mai puțin studiate.

Conștient sau mai puțin conștient de amintitul proces de formalizare a recuzitei tematico-stilistice a simbolismului — cu un temperament inapt pentru elanuri metafizice, *spleen*-uri și nevroze — un Ion Minulescu îl înregistrează totuși, într-o poezie teatrală, jucată sub măștile trubadurului sau clovnului, desfășurînd decoruri estete și geografii exotice, dar în expresia cărora plăcerea jocului combinatoriu al cuvintelor, asigurînd perfecta funcționare a „mașinăriei" verbale, depășește de departe programul cu, desigur, mai grave conținuturi și scopuri fixat inițial. Se poate spune așadar că autorul *Romanțelor pentru mai tîrziu* trăiește mai puțin în „realitatea" simbolistă cît în *convenția* ei, cu care se joacă dezinvolt, transformînd-o în pur spectacol. E ceea ce-l salvează, dealtfel, de epigonism.

Cazurile acestor doi poeți atît de diferiți ca viziune, dar ilustrativi, fiecare în felul său, pentru „spiritul epocii", indică importante repere de ordin istorico-literar pentru afirmarea atitudinii ludice în lirica românească,

în procesul căutării de sine a acesteia ca limbaj specific, în directă relație cu conștiința modernă a convenției literare. Expresie a unei libertăți cîștigate, jocul poetic este el însuși un agent al eliberării — și va apărea tot mai mult astfel în momentul nu prea îndepărtat în timp al conturării unor programe poetice anunțînd avangarda, prin experiențele lui Adrian Maniu, Tristan Tzara și Ion Vinea ai anilor 1913—1915, și, evident, prin Urmuz.

Căci el devine acum, programatic, o formă *sui generis* a revoltei, a opoziției și rupturii față de „seriozitatea" unei întregi tradiții literare. Are loc în acești ani un proces pe care l-am putea numi de desacralizare și demitizare a valorilor trecutului — fie el și cel mai apropiat, proces ce poate fi pus în relație cu ceea ce Eugen Fink numește „profanarea jocurilor cultuale" : „O acțiune înzestrată la origine cu un înțeles ritual devine simplă convenție într-un joc de divertisment" [1]. Or, trăirea ca *ritual* a literaturii ține de mentalitatea tradiționalistă (ea fusese și urma să fie cultivată ca atare de orientările cunoscute, de la sămănătorism pînă la gîndirismul interbelic și neotradiționalismul actual), în timp ce modernistul și, mai ales, poetul de avangardă „nu are nimic sfînt". El este prin definiție un tulburător al ceremoniei, cel ce dezvăluie, cu o ironică satisfacție, în ritualul „sacru", jocul pur, spectacolul — pe care-l transformă, pentru a-l compromite, în comedie. Urmează însă, desigur, să instaureze alte jocuri, libere de orice constrîngere, dînd frîu liber imaginației : o imaginație a cuvintelor. Ca joc al celor ce „strică jocul", poezia mișcărilor de avangardă va oferi numeroase exemple de la înscenarea parodică a limbajelor „tradiționale" pînă la reducerea la forma vidă a poemului, în ale cărei tipare poate fi introdus orice ; *Cronicarii* lui Urmuz, antipoemele de inspirație dadaistă de la 75 *H.P.*, compunerile bufe, caricaturale, semnate de Ilarie Voronca sau Ștefan Roll în paginile revistei *Integral*, unele dintre textele suprarealiste ale lui Gellu Naum sau Gherasim Luca sînt mărturii ale unui asemenea demers.

---

[1] E. Fink, *op. cit.*, p. 199.

Însă ludicul nu se limitează nici în acest spațiu la funcția, ca să zicem așa, polemică. El e și deschidere spre o candoare infantilă regăsită, uimire în fața spectacolului mundan, bucurie a invenției și remodelării cuvintelor (pînă la apelul la limbaje imaginare precum „limba leopardă" a lui Virgil Teodorescu), expresie, într-un cuvînt, a revitalizării sensibilității. Și, nu în ultimul rînd, se exprimă ca *mască* și *înscenare* a poetului-personaj — *saltimbanc, clovn, bufon,* în alternanță cu postura patetică a marelui neînțeles, arborînd „rictusul de răzvrătire și scîrbă" în fața burghezului insensibil la „liturghia" poemului (ca la Voronca), sau a „Marelui Damnat", sfidînd sarcastic veacul alienant (la Geo Bogza).

Asemenea ipostaze ale jocului coexistă dealtfel și comunică în toată lirica secolului. Jocul ironic cu convențiile e și *înscenare* a discursului, și reprezentare teatrală a eului — cum se poate observa destul de clar în prelungirea atitudinilor avangardiste în poezia „generației '40", apoi la Marin Sorescu, Mircea Ivănescu sau la cei mai tineri poeți de azi. „Copilărirea" demiurgului-artizan al lui Arghezi, trăind euforia unei noi Geneze, stă foarte bine alături de șarja grotescă a *Horelor ;* „jocul secund" barbian e și „magie" și ritual, și înscenare bufă; manierismul ludic al lui Emil Botta sau Radu Stanca marchează deopotrivă un „teatru" al feeriei" și unul al coșmarului ; vasta deschidere spre „jocul lumii", ca spațiu al metamorfozelor infinite, nu poate fi despărțită, la Nichita Stănescu, de amplul scenariu al genezei și transfigurării cuvîntului, într-un joc al textului dintre cele mai complexe din poezia românească ; *poeta ludens* — Leonid Dimov — dă, la rîndul său, o replică onirică a jocului universal în care libertatea absolută a imaginarului se identifică cu aceea a cuvintelor—„alfabete cîntătoare", convocate în „marele delir în rond" al poemului ; iconografia lirică a unui Ion Gheorghe „imită" la modul ludic stiluri arhaice și populare, vizînd în ultimă instanță sensuri mai grave, legate de un anume mod de a fi în istorie ; de la înscenările ironice, sarcastice și absurde ale unor evenimente existențiale pînă la imaginara

„limbă spargă", „ora de joc" a Ninei Cassian izolează în timpul său poetic dominat de reflecţia gravă un teritoriu mai liber şi mai destins ; celebrarea lucrurilor „desuete", într-un ritual de studiată naivitate, capătă la Emil Brumaru semnificaţia unei regăsiri a copilăriei ; în vreme ce, acordînd „iniţiativa literei", un Şerban Foarţă modelează şi remodelează sunetele într-o retortă de pur alchimist al verbului.

Toate aceste experienţe lirice, despre care eseurile ce urmează încearcă să dea seamă, angajează poezia românească în raporturi mai mult sau mai puţin strînse cu ludicul, ca atitudine fundamental umană. În contextul problemelor schiţate pînă aici se poate înţelege de ce descifrarea unor atari relaţii devine interesantă, şi chiar pasionantă, pentru oricine urmăreşte dinamica liricii moderne. Căci, aşa cum s-a văzut, însuşi demersul de clarificare a specificului limbajului poeziei a angajat, şi nu accidental, conceptul de *joc*. Iar acesta primeşte o semnificaţie particulară ori de cîte ori poezia se află în faţa unei noi trepte istorice, a unei înnoiri a limbajului. Sub un astfel de unghi, „jocul poeziei" poate fi citit ca *joc cu limbajele convenţionalizate*, într-o serie a atitudinilor de tip modernist-avangardist, deci într-o perspectivă aşa-zicînd evolutivă. El semnifică însă într-un plan mai larg şi *jocul textului*, acea mai liberă sau mai reglată *ars combinatoria* care, la poeţii moderni, marchează în cel mai înalt grad concentrarea atenţiei asupra mişcării semnificantului.

Dintr-un punct de vedere strict tematic, poezia participă la *joc* în primul rînd ca deschidere spre universul copilăriei (nu vorbim aici de „poezia pentru copii") în sensul, mai degrabă arghezian, al „copilăririi" ; uimirea candidă se substituie oricărei spaime, cuvintele înseşi sînt nişte jucării la îndemîna constructorului de universuri fictive, mai pure. Urmărirea, la acest nivel, a raporturilor dintre poezie şi joc nu putea omite, pe de altă parte, nici cîteva aspecte ale liricii *rolurilor* şi *măştilor*, în care, prin ipostaza histrionică a eului, mai vechea temă a „teatrului lumii" este integrată sen-

sibilității poetice moderne. Cum spuneam însă, „jocurile" poeziei interferează adesea ; este și motivul pentru care unei prezentări „sistematice" a problemelor ludicului i-am preferat succesiunea, într-o relativă ordine temporală, a lecturilor de opere, mai apte, pe de altă parte, să contureze imaginea unor universuri individuale, cu o logică internă proprie.

Departe de a fi exhaustivă — nici ca suprafață a textelor abordate, nici ca și cuprindere tematică și a interpretării — încercarea de față se vrea doar o incursiune într-un spațiu liric cu mult mai bogate valențe. Împotriva suspiciunii ce va fi planînd asupra jocului, fie el și poetic, ni s-a părut, parcurgînd un număr de opere, că putem descoperi (sau redescoperi) în multiplele lui înfățișări, chiar și sub aparența „gratuității", cîteva înțelesuri existențiale majore. În fața *jocului lumii* și a *jocului în lume*, *jocul ca lume* al poeziei e, de fapt, acel „real imaginar" care le cuprinde, sub semnul libertății neîngrădite a spiritului uman de a se cunoaște și recunoaște mereu, de-a lungul istoriei, în roluri mereu schimbate, reluate mereu.

Dacă n-am mai avea nici un argument în favoarea jocului poeziei, ne-ar rămîne totuși, ca un scut, mărturisirea argheziană inițial invocată : „N-am făcut altceva nimic. M-am jucat". Or definiția, care nu l-ar contrazice deloc pe autorul *Cuvintelor potrivite*, dată de G. Călinescu poeziei, în știutul *Curs* : „poezia este un mod ceremonial, ineficient de a comunica iraționalul, este forma goală a activității intelectuale. Ca să se facă înțeleși, poeții se joacă, făcînd ca și nebunii gestul comunicării fără să comunice în fond nimic decît nevoia fundamentală a sufletului uman de a prinde sensul lumii" [1].

Numai atît : nevoia fundamentală a sufletului uman de a prinde sensul lumii...

---

[1] G. Călinescu, *Principii de estetică*, București, E.P.L., 1968, p. 72—73.

Jocul lui Bacovia

Interpretată de către primii săi comentatori ca pură „poezie de atmosferă", redusă la un „conținut sufletesc elementar" și neavînd „nici o legătură cu arta privită ca artificiu" (E. Lovinescu) [1], lirica lui Bacovia s-a impus, dimpotrivă, în ochii altora, de mai tîrziu, prin gradul înalt al convenționalizării. „Tocmai artificiul te izbește și-i formează în definitiv valoarea", scria G. Călinescu, în replică. „Există la Bacovia — continua criticul — un satanism (cu punctul de plecare în Rollinat, dar și în Edgar Poe), care e un stil al pateticului, un romantism al lugubrului, compus ca o convenție literară, o dată pentru totdeauna. E ceva asemănător cu senzaționalul romanului foileton, care trezește atîta plăcere intelectualului, tocmai prin gratuitatea psihologiei și naturii sale. Poetul are o poză pe care și-o menține, puerilă ca orice mecanism, și deci de un secret umor. E foarte probabil că el crede în poză, ceea ce e o ingenuitate, folositoare însă procesului de sugestie. Toată problema estetică stă în putința acestei convenții de a simboliza în chip de neuitat, cu o viziune stranie, momente de mare sinceritate, ceea ce se și întîmplă uneori. Poetul este, deci, nu un simplu liric, ci un ilustrator al propriei sale lumi, un creator de contururi și gesturi proprii" [2]. La rîndul său, Vladimir Streinu remarca : „Plăcerea de artificialitate, poza fatală, mirosul morții și toate atitudinile lui excentrice alcătuiesc un complex de civilizat care își organizează dezorganiza-

[1] Cf. *Critice*, IX, Ancora, 1923, p. 54.
[2] *Istoria literaturii române...*, E.F.R., 1941, p. 627, 629.

rea [...]. Bacovia se stilizează în fără stil" [1]. Merită, în fine, citată, în consens cu aceste aprecieri, și opinia lui Nicolae Manolescu : „Bacovia — scrie criticul în *Lecturi infidele* — își compune [...] o mască, își face din suferință un stil, o convenție, care e manierismul decadent. Poetul se joacă pe sine [...], dar nu spre a se disimula, ci spre a se exprima" [2].

Imaginea poetului căruia abia i se recunoscuse „un instinct artistic care știe alege nota justă" pentru a exprima cu simplitate și naturalețe „cele mai elementare stări sufletești" (l-am citat din nou pe E. Lovinescu, care își menținea punctul de vedere și în *Istoria literaturii române contemporane* din 1937) [3] se află în felul acesta radical schimbată. I se substituie, cum se poate observa, portretul unui Bacovia dotat cu o superioară conștiință estetică, constructor lucid al unui univers în care elemente de recuzită moștenite de la o anume tradiție lirică sînt remodelate, restructurate și impregnate de o sensibilitate originală, inconfundabilă.

Lectura lui E. Lovinescu își are, desigur, justificarea sa. Căci poezia lui Bacovia, dominată de sentimentul universalei oprimări a ființei reduse la manifestări ce trădează o extrem de dificilă desprindere de inerția materiei anorganice care tinde să o supună pînă la anihilare, *pare*, într-adevăr, expresia primară, netransfigurată a unei astfel de suferințe. Cosmosului în dezagregare, lent măcinat de boli secrete, mecanicii distrugătoare a evenimentelor naturale sau sociale, omul bacovian nu e în stare să le dea niciodată o replică fermă. Dimpotrivă : ființă solitară, captivă într-un peisaj ce pare sortit prăbușirii definitive, se contaminează ea însăși de morbul generalei descompuneri a lumii. Încît criticul este în mare măsură îndreptățit să vorbească despre „poezia cinesteziei, ce nu se intelectualizează, nu se spiritualizează, nu se raționalizează, cinestezie animalică, secrețiune a unui organism bolnav, după cum igrasia e lacrima zidurilor

---

[1] *Versificația modernă*, E.P.L., 1966, p. 232.
[2] *Lecturi infidele*, București, E.P.L., 1968, p. 85.
[3] P. 154.

umede ; cinestezie nediferențiată de natura putredă de toamnă, de ploi și de zăpadă, cu care se contopește" [1].

Aceasta e, într-adevăr, impresia lăsată de universul bacovian și de subiectul liric care îl locuiește. Ceea ce-i scăpase criticului impresionist, dar nu și celor de după el, fusese însă un lucru esențial : confesiunii bacoviene îi lipsește tocmai *naturalețea.* Că să sugereze elementaritatea manifestărilor eului, reduse — cum se exprima Vladimir Streinu — la un fel de „pulsație protoplasmatică", la „zvîcniri ale unei biologii primare", poetul construiește un *personaj*, își compune o *mască*, ce se conturează într-adevăr pe fundalul istorico-literar al simbolismului zis „decadent", și poate fi raportată la repere dezvăluite uneori de însuși purtătorul ei : o figură cu trăsături îngroșate, simplificate, care-i conferă o expresivitate particulară. Discursul propriu-zis confesiv se dublează astfel cu un soi de *autocomentariu* ce orientează atenția spre anumite elemente de mimică, spre o anume calitate a mișcării în spațiul „scenic", evidențiind un număr de gesturi caracteristice, de un accentuat schematism. Și nu în ultimul rînd e de relevat funcționalitatea *decorului* bacovian, restrîns și el la cîteva elemente reluate, cu neînsemnate variațiuni, de la un poem la altul. Universul bacovian poate fi definit astfel, din mai multe puncte de vedere, ca *spațiu de joc*.

Realitatea cea mai frapantă rămîne, desigur, în această perspectivă, comportamentul personajului *sui generis* în care se ipostaziază subiectul liric situat în specifice raporturi cu lumea obiectelor.

„Stam singur în cavou și era vînt" — sună un vers din poezia inaugurală a volumului *Plumb* — și am putea vedea în el o propoziție-cheie pentru definirea relației eu/univers. *Singur* în *cavou:* ființa solitară în spațiul mort, unde unica mișcare e aceea a recilor, întunecatelor „coroane de plumb", sugerînd apăsarea, căderea, inerția morții. De aici încolo, teritoriul bacovian se va înscrie sub semnul *limitei* și al *închiderii*, fie că va fi vorba de „odaia cu brîie negre zugrăvită" —

[1] E. Lovinescu, *Critice*, IX, p. 54.

care „înspăimîntă“ — a poetului, fie de îndepărtatul „han“ solitar, de „liceul-cimitir cu lungi coridoare“, „crîșma umedă, murdară“, „cafeneaua goală“, „muzeul pustiu“ cu figuri de ceară gesticulînd mecanic, „pivnița adîncă“ a ultimului refugiu din fața amenințărilor apocaliptice etc. „Cetatea blestemată“ — orașul — se conturează ea însăși ca o imensă incintă funerară („vastul cavou“), multiplicare halucinantă de spații închise : „case de fier în case de zid / și porțile grele se-nchid“. Orașului-cavou („pe catafalc, de căldură-n oraș / încet, cadavrele se descompun“) i se asociază „provincia pustie“, pentru ca, în cele din urmă, toposul morții să se extindă la scară cosmică : „întreg pămîntul pare un mormînt“. Însăși desfășurarea anotimpurilor capătă aici sensul unei mișcări de închidere prin sugestia reluării ritmice, mecanice, a unor acțiuni mereu destructive („Și plouă și ninge, / Și ninge, și plouă“, „potop e ... napoi și ... nainte“ etc.), agravînd sentimentul prizonieratului ființei umane în imensul și oprimantul angrenaj al evenimentelor cosmice. Încît, dacă e să vorbim, împreună cu Eugen Fink (v. *Spiel als Weltsymbol),* despre un „joc al lumii“ [1], atunci el nu mai are nimic, la poetul nostru, din spectacolul în care să se poată citi armonia supremă a Creației. Dimpotrivă : e un joc funciarmente absurd, dezlănțuire irațională de elemente agresive în care nu mai dăinuie nici o promisiune de înnoire a ciclurilor vitale. În spațiul bacovian cad mereu aceleași ninsori diluviene (... și ningă, zăpada ne-ngroape“), aceleași ploi de o teribilă monotonie, săpînd temelia lucrurilor și a ființelor („Șuvoaie-n case triste inundară“ ; „Și simt cum de atîta ploaie / Piloții grei se prăbușesc“ ; „De-atîtea nopți aud plouînd, / Aud materia plîngînd / Sunt singur...“ ; „Orașul doarme ud în umezeala grea“), călduri estivale accelerează descompunerea universală etc.

Complementară senzației de opresiune a materiei compacte și a spațiului închis este aceea a *golului* și *pustiului* — un vid înaintînd treptat („Nimic. Pustiul tot mai larg părea“) pînă la neantizarea tuturor lucrurilor :

[1] E. Fink, *Le jeu comme symbole du monde*, Paris, Ed. de Minuit, 1966.

„În curînd, încet, va cădea în vid / Tot", e scris într-un *Monosilab de toamnă ;* iar în poemul *Lacustră* golul afectează însuși timpul, realitatea istoriei : „Un gol istoric se întinde...".

Chiar și această foarte sumară trecere în revistă a unor elemente ce configurează spațiul bacovian poate spune ceva despre natura „jocului" în poezia sa. Construită ca mediu ostil, generator al unei presiuni constante asupra eului, o astfel de lume alimentează continuu conștiința captivității, ducînd, în cele din urmă, la transformarea subiectului uman într-un obiect lipsit de orice capacitate de opoziție, simplă jucărie a mecanicii cosmice, a „jocului lumii". Înainte de a se juca (mai exact, *a se juca pe sine*), omul bacovian *este jucat*, prins în rețeaua unor determinări ce se manifestă într-o mecanică rigidă, automat-repetitivă, și avînd drept rezultat transformarea lui însuși într-un mecanism — soi de marionetă aflată la dispoziția unor instanțe obscure și incomprehensibile, care îl pot manipula după plac. Un vers din volumul *Comedii în fond* se propune ca un fel de rezumat al relației eu-univers din acest stadiu al liricii bacoviene : „Orice-au voit din mine au făcut" (*Versuri*) — relație de absolută subordonare, ce poate fi citită la mai multe nivele ale operei.

Evenimentele naturale, la care am făcut deja aluzie, interpretate aproape fără excepție ca succesiune de acte constrîngătoare și, în ultimă analiză, anihilante pentru ființă, constituie, tocmai prin această constanță a unghiului din care sînt privite, un cadru obsesional, cu foarte puține variații, și apt, de aceea, să sugereze extrema reducere a spațiului vital, a libertății de mișcare. Confruntarea cu o atare realitate, teribila ei presiune asupra simțurilor explică în egală măsură starea de surescitare a „personajului" bacovian și, pe de altă parte, frecventele momente de abulie, de inerție și absență care îl caracterizează. „Nevroza", atît de tipic simbolistă, își găsește în felul acesta o justificare : ea e expresia spaimei de spațiile închise, de evenimentele catastrofice, consecință a fundamentalei monotonii a existenței. De la „tresărirea" ființei apăsate de tensiunea așteptării („De-atîtea

nopți aud plouînd, / Tot tresărind, tot așteptînd" — *Lacustră)* la „tremurul" nervos traducînd exasperarea solitudinii („Plouă, plouă, plouă, / Vreme de beție — / Și s-asculți pustiul / Ce melancolie ! / Plouă, plouă, plouă... / [...] Tremur, tremur, tremur" — *Rar)*, ori la „enervarea" gîndului amenințat de brutalitatea elementelor („Oh, plînsul tălăngii cînd plouă ! / / Și ce enervare pe gînd ! / Ce zi primitivă de tină !" — *Plouă)* — starea de nevroză se agravează luînd forma *delirului* și a obsesiei morții : „Pe drumuri delirînd / Pe vreme de toamnă, / Mă urmărește-un gînd / Ce mă-ndeamnă : / Dispari mai curînd !" *(Spre toamnă)*. Sau, în același sens, versurile din *Marș funebru :* „Ningea bogat, și trist ningea ; era tîrziu / Cînd m-a oprit, în drum, la geam, clavirul / Și-am plîns la geam, și m-a cuprins delirul" ; ori din *Pulvis :* „Imensitate, veșnicie, / Pe cînd eu tremur în delir, / Cu ce supremă ironie / Arăți în fund un cimitir".

În seria stărilor delirante poate fi inclusă și „rătăcirea" bacoviană printre „ogrăzile de asfalt", ca „solitar al pustiilor piețe", „singur pe poduri de fier solitare", la „ușa înghețată" a iubitei, „în grădina devastată" etc. — periplu executat aproape mecanic, traducînd aceeași angoasă persecutivă. Totul se petrece ca și cum drumurile străbătute ar fi dinainte impuse de ritmica monotonă a „jocului lumii". Mișcarea nu mai pare decisă de conștiință, ci declanșată de impulsuri incontrolabile, iar țelul ei rămîne tot atît de obscur : „Și pasul mă-ndrumă în dimineață [...] Am uitat dacă merg ... încă tot mă iubesc ... / Am ajuns la timp, ocup și un loc" *(Dimineață)* ; „Cum trec pe lîngă case mari, cătînd pe nu știu cine..." *(Între ziduri)* ; „Trec singur pe poduri de fier solitare, / Și-aștept în zăpadă ... dar ce mai aștept ?" *(Plumb de iarnă)*. Căutarea obsedantă a unui loc de refugiu duce de asemenea la reluarea unor itinerarii identice : „Iubito — și iar am venit" ; „dă drumu, e toamnă-n cetate — / Întreg pămîntul pare un mormînt" ; „La toamnă, cînd frunza va îngălbeni [...] Alcoolizat, bătut de ploi, cum n-am mai fost cîndva, / Tîrziu, în geamul tău tăcut cu o monedă voi suna" etc. Sentimentul alienării definitive a eului se conjugă cu obsesia dezagregării în haosul general : „Un

haos vrea să mă ducă, / De unic uitînd, și de număr" ; „Orice obiect atins șoptește : lasă-mă-n pace !" ; „Chemări de dispariție mă sorb".

Acestei universale ostilități îi corespunde însă, cum spuneam, ca un complement și ca o consecință a tensiunii nervoase, starea de abulie, detașarea de orice eveniment exterior, o imensă oboseală anulînd orice altă dorință decît aceea a neantizării. Uitînd de propria realitate, mișcîndu-se ca în virtutea inerției, („Am uitat dacă merg" ; „Să nu mai știu nimic [...] ar fi un singur mod" ; „Eu trebuie să uit ceea ce nu știe nimeni"), personajul bacovian ajunge să-și recunoască condiția de totală subordonare, atingerea pragului reificării. Mecanicii anihilante a naturii i se adaugă la fel de implacabila instanță *socială*, acționînd anonimă în sensul deposedării omului de orice atribut personal și al manevrării sale ca pur obiect : „E toamnă, mi-au dat de scris" ; „Mulțimea anonimă se va avea-n vedere" ; „Nimeni nu mai este liber". În lumea lipsită de transcendență a lui Bacovia (o singură dată poetul vorbește despre „o ființă supremă [care] dintre noi ne cunoaște"), locul divinității creatoare sau punitive îl ia jocul mecanic, fără jucător, al elementelor naturii sau al unei societăți instituite ca putere impersonală, ale cărei rațiuni rămîn imposibil de descifrat.

Dacă „ideea de rol social o implică [...] pe aceea de joc, dar unul în care *ești jucat*, nu te joci" [1], poezia lui Bacovia propune, fără îndoială, una dintre imaginile cele mai expresive ale acestui tip de joc — însă cu esențiale transformări. Căci „personajul" bacovian are, practic, exclusiva conștiință a faptului de *a fi jucat* — pradă și jucărie a mecanismului cosmic și social, lipsindu-i conștiința rolului asumat, a implicării din proprie voință în „jocul lumii". El nu mai are nimic din orgoliul pe care-l poate alimenta conștiința ponderii ocupate într-o ierarhie anume a „rolurilor", ci se manifestă ca prezență insignifiantă și anonimă, abia tolerată „sub al vre-

[1] Gabriel Liiceanu, *Preliminarii la o înțelegere a demnității jocului în lumea culturii*, prefața la vol. J. Huizinga, *Homo ludens*, București, Univers, 1977, p. 12.

murilor joc" ; existență marginală, de exilat — și aceasta e singurul „rol" pe care îl poate juca sau, mai exact, singurul rol *în* care poate fi *jucat*.

În cea mai gravă, mai dramatică latură a sa, jocul poetic bacovian ar fi deci înscenarea unui spectacol *sui generis*, astfel construit încît să sugereze acel mod de *a fi jucat* al omului alienat pînă și de propria individualitate, într-un univers a cărui dinamică e asimilată mișcării unui mecanism. Lirica lui Bacovia ar fi, pînă la un punct, o poezie *despre* „jocul lumii" — și, în acest sens, partea de libertate a celui jucat este ca și nulă. Cîteva dintre trăsăturile acestui spectacol le-am putut deja degaja ; și ele țin, cum am văzut, de apelul la specifice elemente de decor, insistent reluate, de o mișcare scenică ce comportă, la rîndul ei, atribute relativ constante, de reducere a gesturilor subiectului liric la cîteva, sugerînd inerția, automatismul, dezarticularea marionetei — toate convergînd în realizarea acelei configurații, pentru noi fundamentală, a *mecanicii opresive, alienante, a universului*. Tehnica bacoviană, datoare în atîtea privințe simbolismului (poetul o și teoretizează în confesiunile sale, însă destul de sumar și stîngaci), și preluînd de la această doctrină îndeosebi ideea *corespondenței și a sinesteziei*, e, prin excelență, aptă pentru realizarea unei asemenea sugestii, cu atît mai mult cu cît are loc o selecție parcimonioasă a elementelor expresive (culoare, sunet — într-o corespondență relativ constantă cu anumite stări sufletești) și o repetare a lor în contexte similare. S-a și vorbit, în acest sens, de o „tehnică a obsesiei" [1], dar încă E. Lovinescu observase, în paginile deja citate, că „Această atmosferă iese din limitarea senzațiilor, a imaginilor, a expresiei poetice, și din repetirea lor monotonă ; obsesia — continua criticul — dă chiar impresia unei intensități și profunzimi la care spiritele mobile nu ajung" [2]. Universul bacovian apare într-adevăr ca extrem „codificat"

---

[1] Ov. S. Crohmălniceanu, Studiu introductiv la vol. : Bacovia, *Scrieri alese*, București, E.P.L., 1961, p. XXIX.

[2] *Istoria literaturii române contemporane*, III, București. Ancora, 1927, p. 313.

— de unde și acea impresie de rigiditate a cadrului și de prezență obsedantă a obiectelor. „Monodrama mimică" — cum în mod fericit a fost numit spectacolul oferit de „personajul" lui Bacovia [1] — apare astfel ca mod al schematizării și esențializării lumii poetului la nivelul reprezentării eului liric în spațiul său „scenic" specific.

Nota de *teatralitate* a acestui univers este și mai accentuată datorită apelului la o recuzită definitorie, și imediat recognoscibilă, aparținînd „decadentismului" — îndeosebi francez — atît în construcția „decorului", cît și în aceea a gesticulației „personajelor". Dacă atmosfera creatoare de nevroză trimite în modul cel mai general la tipul de sensibilitate simbolist, împreună cu o anumită categorie de obiecte-simbol (constituindu-se, cu o formulă a poetului însuși, într-un „decor de doliu, funerar"), nu lipsește nici recursul explicit la unele clișee ale „decadentismului", mărturisite ca împrumuturi conștiente. Sursele sînt denunțate, bunăoară, într-un *Sonet* (care face parte dintre cele mai vechi creații ale lui Bacovia), unde putem citi aceste versuri :

Ca Edgar Poe mă reîntorc spre casă,
Ori ca Verlaine, topit de băutură, —
Și-n noaptea asta de nimic nu-mi pasă.

Apoi, cu pași de-o nostimă măsură,
Prin întuneric bîjbîiesc prin casă,
Și cad, recad, și nu mai tac din gură.

Iar în poezia intitulată *Finis*, trimiterile la „maeștri" nu sînt mai puțin limpezi : „O, simțurile-mi toate se enervau fantastic ... / Dar în lugubrul sălii pufneau în rîs sarcastic / Și Poe, și Baudelaire, și Rollinat".

Asemenea raportări ale poetului însuși pledează pentru un Bacovia deplin conștient de mijloacele consacrate în tradiția „decadentă", apelînd, deci, cu bună știință la un depozit de convenții literare în stare să contribuie la

[1] M. Petroveanu, *George Bacovia*, București, Cartea Românească, 1972, p. 250 sq.

reliefarea mai pregnantă a unor repere ale viziunii sale asupra lumii. Ceea ce s-a numit „poza" bacoviană capătă accente şi mai marcate în zona acestor poezii în care convenţia decadentă — prezentă dealtfel în întreaga operă — e oarecum suprasolicitată, excesivă. Subiectul liric devine mai mult decît oricînd spectatorul propriei evoluţii „scenice", *se vede pe sine însuşi ca „personaj"*. „Paloarea, mutismul mineză-al meu piept" — este notat undeva, trădîndu-se această stranie exterioritate a privirii, pentru ca, alteori, compoziţia studiată a atitudinii să fie şi mai vizibilă, ca în aceste versuri din *Ecou de serenadă :* „În haine negre, întunecate, / Eu plîng în parcul de mult părăsit" ; sau în această scenă, de un patetism voit, înscrisă în cadrul convenţional al „salonului" în care — clişeu simbolist — iubita cîntă la „clavir" un „cîntec de mort" : „Şi dacă-am să cad pe covoare / În tristul, tăcutul salon, — / Tu cîntă nainte, iubito, / Încet, monoton" (*Trudit*). „Tremurul satanic" — altă dată „tremurul în delir" — „rîsul hidos" (acel *„rire affreux"* al lui Rollinat) etc. se înscriu în aceeaşi serie de „excentricităţi" decadente, evidenţiind încă o dată conştiinţa „rolului", a unei convenţii literare modelatoare, împinsă pînă la caricatură. Şi dacă, în majoritatea cazurilor, jocul bacovian e mai degrabă acela în care fiinţa este jucată, sugerînd extrema incomoditate a unui eu aproape reificat, captiv al mecanismului universal, apare adesea, ca un fel de stranie compensaţie, plăcerea înscenării solemne, a ceremonialului bizar-estetizant, în care gustul pentru artificial atinge punctul maxim. Un exemplu găsim în poemul *Cuptor :*

Toarnă pe covoare parfume tari,
Adu roze pe tine să le pun.
Sunt cîţiva morţi în oraş, iubito,
Şi-ncet, cadavrele se descompun.

Or, nu mai puţin evident, în *Poemă în oglindă*, unde ritualul funebru comportă un dublu joc, prin înscenarea

lui de către „personajul" bacovian și reflectarea în „oglinda larg-ovală încadrată în argint" :

Însă pal mă duc acuma în grădina devastată
Și pe masa părăsită — albă marmora sculptată —
În veșmintele-mi funebre,
Mă întind ca și un mort,
Peste mine punînd roze, flori pălite,-ntîrziate,
Ca și noi ...

S-a văzut aici, pe drept cuvînt, o deschidere spre baroc a viziunii lui Bacovia, dominată, ca mai toată poezia sa, de un adevărat „hedonism al artificialului" [1].

Acest apăsat convenționalism „decadent" se extinde și la spectacolul lumii exterioare, populate cu personaje ce par doar multiplicarea aceleiași măști semnalînd — după caracterizarea baudelaireană a operei lui Edgar Poe — „contradicția instaurată între nervi și spirit, și omul dezacordat pînă la a-și exprima durerea prin rîs" [2]. Exemplele sînt nenumărate : „O bolnavă fată vecină — Răcnește la ploaie rîzînd" ; „Histerizate fecioare pale — La ferestre deschise palpită" ; „Amanții mai bolnavi, mai triști, / Pe drumuri fac gesturi ciudate" ; „Pe galbene alei, poeții triști declamă lungi poeme" ; „O palidă fată cu gesturi grăbite / Așteaptă pe noul amor" ; „Și-acei nebuni, rătăcitori, tăcuți, / Gesticulînd pe bulevarde" etc. Sînt imagini ce fac ecou măștii subiectului liric ca ființă redusă la condiția de mecanism funcționînd automat. Aici trebuie căutată, desigur, explicația impresiei lui G. Călinescu privind „secretul umor" al „pozei" bacoviene, considerată „puerilă ca orice mecanism". O atare imagine se integrează însă perfect ansamblului viziunii dînd tragicului nuanțe grotești.

Exploatînd convenția „decadentă", pe care a asimilat-o deplin, Bacovia o subordonează unei perspective proprii, cu o „logică" internă bine articulată, care-i con-

[1] Cf. M. Papahagi, *Artificialul ca poezie*, în *Exerciții de lectură*, Cluj, Dacia, 1976, p. 89.

[2] Baudelaire, *Edgar Poe, viața și opera*, în *Critică literară și muzicală. Jurnale intime*, București, E.P.L.U., 1968, p. 88.

feră organicitate. Remarca lui Vladimir Streinu cu privire la „organizarea dezorganizării" la poetul nostru, rămîne, de aceea, una dintre cele mai pertinente, alături de cea care relevă faptul — esențial — că „degradării substanțiale îi răspunde [...] degradarea expresiei" [1]. Căci, într-adevăr, corespondentul degradării ființei transformate într-o simplă marionetă manipulată în „jocul lumii" este grava deteriorare a însuși discursului liric. Delirul rătăcirilor fără țintă, gesticulația schematică, de automat, sînt acompaniate, în planul expresiei, de discontinuități studiate, de poticniri ale verbului, sau pur și simplu de o semnificativă mutenie. „Omul începuse să vorbească singur" ; „Paloarea, mutismul mineaz-al meu piept" — nota poetul, regizor și actor totodată. Dar, cu cît înaintează în timp, în discursul liric se înmulțesc frazele suspendate, sincopele și eclipsele, ajungîndu-se, în cele din urmă, la un fel de limbaj scheletic, redus la cîteva substantive, verbe sau adjective, cu foarte puține elemente de legătură — notație obosită, mecanică, a unor semnale ce substituie imaginii complexe a lumii un rezumat auster și dezarticulat : „Frumos, / Vesel. / Bun / Urît / Trist / Rău, / Cauze din etern / Și social" *(Gîndiri)* ; sau : „Variații ... / Arhitecturi, / Călătorii, / Tăceri. / Muzica calmează / Un suflet trist, / Devenit pretențios. / Varietăți ... / Renumit, / Dintr-o operă de artă ... / Teorii noi și vechi ... / Tăceri — / Se rîde și din pîntece" *(Spleen)*.

Imaginea *lumii ca spectacol* atinge, paralel, limita fragilității și a inconsistenței. „E oare viață, sau e vis" — se întreabă poetul, pentru care propria existență devine o inexplicabilă „poveste" : „Dar cine poate să explice această tristă poveste ?" Altă dată, „repede magie", „simptomă fugară", „derizorii ecouri" — jocul mundan („al vieții vals") nu se mai lasă surprins decît de vagi proiecții, confundabile cu „făuririle mintale" ale subiectului-spectator.

Construindu-și universul ca spațiu al unui joc mecanic, în care eul poartă în permanență masca celui „ju-

[1] Vl. Streinu, *op. cit.*, p. 232.

cat", a prizonierului veşnic manipulat de forţe obscure şi violent-ostile, Bacovia realizează, în ultimă instanţă, o tulburătoare viziune tragică şi grotescă, foarte apropiată, în fond, de sensibilitatea actuală. Gradul înalt de convenţionalizare şi natura acesteia atrag atenţia asupra „supremei ironii", care nu e doar a „jocului lumii", ci şi a poetului care-l reface în discursul liric şi, refăcîndu-l de la distanţa spectatorului, „din statica uitării" — devenită un privilegiu paradoxal — cîştigă astfel o stranie libertate.

BCUIASICENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Ion Minulescu în jocul poeziei

O trăsătură a poeziei lui Ion Minulescu asupra căreia critica românească se află în deplin acord este caracterul său „teatral". E. Lovinescu vorbea deja despre „această poezie ostentativă" [1]; G. Călinescu nota „tonul [...] fanfaron și teatral ca al oricărei romanțe", adăugînd „teatralității" și „un ușor comic inclus în orice mistificație" [2], pentru ca, în comentariile mai recente, să se scoată în relief îndeosebi substanța umoristică, ironică și autoironică a discursului liric : realitate menită a-l plasa pe autorul *Romanțelor pentru mai tîrziu* într-o serie a creatorilor moderni înzestrați nu numai cu suflu liric, ci și cu o conștiință a convenției literare atît de definitorie pentru poeții din secolul nostru.

Dacă încercăm să refacem acum, măcar în liniile sale mari, portretul „eului" minulescian, vom observa că în volumul de debut — cel puțin în versurile cu caracter de manifest — ceea ce se impune este deocamdată imaginea unui personaj „generic", în care se conturează trăsături situabile mai degrabă în contextul viziunii romantice tradiționale asupra Poetului. „Primul clopotar al revoltei lirice românești" — cum îl numise B. Fundoianu — purta încă, în vastele sale monologuri alegorice, masca poetului (geniului) neînțeles de contemporaneitatea mărginită și opacă la luminile spiritului. „Figurația

---

[1] *Istoria literaturii române contemporane 1900—1937*, București, 1937, p. 153.

[2] *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, E.F.R., 1941, p. 613.

solemnă, atitudinile pontificale, gesturile largi" [1] reliefau o postură profetică, înfăţişată cu tot aparatul tradiţional al unei retorici neintimidate încă de acea conştiinţă critică pe cale de a se naşte în chiar ambianţa simbolistă. Subiectul generic minulescian mai etalează la ora *Romanţelor pentru mai tîrziu* costumaţia purtată mai ... devreme a cîntăreţului drapat în „toga ce [i]-o dete-Apollo" şi aşteaptă, încrezător în nobila-i misiune, să fie întîmpinat cu fastul datorat marilor mesageri ai spiritului :

Deschideţi poarta dar,
Şi-n cale
Ieşiţi-mi toţi cu foi de laur,
Iar voi ce măsuraţi cu verbul gîndirile ce n-au măsură,

Veniţi în jurul meu degrabă,
Şi-n cîntul lirelor de aur,
Porniţi cu mine împreună.

Clişeul romantic al poetului neînţeles funcţionează, deci, din plin în aceste prime poeme dominate de imaginea banal-sentimentală a cîntăreţului călător pe la porţi închise ; el e „străinul" solidar doar cu cei care, deşi sînt aducători de „lumină", sînt primiţi cu „ură" şi goniţi „cu pietre" ; „sărman cercetător prin stele" bătătorind „drumuri prăfuite" ; „călătorul necunoscut" ; „pelerinul" obosit de drum, „cu sandalele rupte, cu hainele-n zdrenţe" ; dispreţuitul de o mulţime ce nu ştie răsplăti „Poemul" decît cu „bulgări de noroi" etc. Imagine convenţională, deci, trasată între limitele unui alegorism care — aşa cum s-a mai observat — suportă cu dificultate grefa ideilor simboliste. În ipostaza de *homo viator*, banalizată în lirica minoră a începutului de veac, şi cu accente de sentimentalism excesiv frizînd melodramaticul, poetul minulescian se vrea totuşi vestitorul „artei viitoare" : „Veniţi — îndeamnă el — să vă aprind în suflet

[1] T. Vianu, *Opere*, 3, Bucureşti, Minerva, 1973, p. 151.

lumina stinselor făclii / Și-n versuri fantasmagoria și vraja noilor magii ! / Iar cînturile voastre — / Cînturi cu care azi cerșiți o pîine — / Să le-ncunun cu strălucirea aureolelor de mîine ! ... ". Dacă noul cîntăreț este „sărman[ul] cercetător prin stele / De frumusețI bizare și armonii smintite", însceнările din aceste prime „romanțe" apar ca prea puțin adecvate unei atari definiții. Texte ca *Romanța noului venit, La poarta celor care dorm, Romanța noastră, Romanța marilor dispăruți* și altele din aceeași categorie a confesiunilor programatice rămîn însă semnificative pentru caracterizarea lui Minulescu ca *poet de tranziție* între două vîrste ale liricii românești de la începutul secolului. Ele sînt grăitoare, desigur, și pentru firea sa sentimentală, înclinată spre dilatarea spectaculară a gesticii, dar indică în același timp și întîrzierea într-o viziune și o tehnică tradiționale în esență. Este foarte adevărat însă că psihologia, ulterior conturată, a moderniștilor și a avangardei, va crește pe un astfel de trunchi romantic, pornind, în fond, tocmai de la sentimentul rupturii de un „public" impermeabil la „frumusețile bizare" și respingînd, de aceea, tot ce ieșea dintre granițele sclerozei colective ; ruptură și izolare ce-și vor cere, și ele, retorica lor. Foarte cuminte încă în planul realizării estetice, Minulescu introduce totuși ceva dintr-o asemenea atitudine programatică : „Ocolește-mă cu groază, ca pe-un stîrv de om ucis — / Nu de oameni, / Ci de mîna nentrupatelor dorinți — / Și pe piatra-mi funerară nu ceti poemul scris / De *nebunul din cetatea plină numai de cuminți*" (s.n.) — se spune în *Romanța zilelor de ieri*, „Nebunia" poetului nou, în antiteză cu „cumințenia" comună, relație ce revine de cîteva ori, pînă în *Liturghii profane* (1908) și *De vorbă cu mine însumi* (1913), va rămîne însă la Minulescu un dat mai mult exterior, acompaniind retorica inițială antitradiționalistă cel puțin la nivel programatic.

Poziția acestei măști în teatrul noțional al alegoriilor minulesciene este, oricum, ambiguă, și tocmai ambiguitatea ei este interesantă pentru sesizarea acelei ezitări între o poetică de substanță romantică și una mai deschisă

spre transformările ulterioare, de tip „modernist", ale liricii. Într-o piesă ca *Götterdämmerung*, bunăoară, gestul incendiar al Nebunului vestind amurgul zeilor („Ard bisericile toate ... / Ard *Credinţele* bătrîne ... / Ard *Cristoşii* / Şi *Trecutul* — / Arde parcă lumea-ntreagă ... / Ce *Nebun* venit de-aiurea nu putu să ne-nţeleagă ? / Ce-ndrăzneţ aprinse focul ereziilor păgîne ?") ar traduce revolta unui iconoclast ce se opune violent „credinţelor" celor „cuminţi". Însă „cuminţenia" tradiţională este aliată, paradoxal, cu puritatea unor idealuri de „mai bine" şi mai frumos, invocate în alte poeme, ca ţeluri ale poeziei dintotdeauna, pe care „pribegii", „călătorii" şi „pelerinii" neînţeleşi urmau s-o refacă în plenitudinea ei originară ! *La umbra crucilor de lemn* (din acelaşi ciclu de *Liturghii profane)* menţine ambiguitatea şi ezitarea. Alte texte, şi în primul rînd *Înainte,* din volumul *De vorbă cu mine însumi,* ilustrează, prin ştiuta alegorie a existenţei umane ca *d r u m* pe care se succed generaţiile în infinită procesiune, un conflict similar între „copii" şi „doctrina părinţilor", ale cărei „prapuri de doliu" îi ghidaseră o vreme, urmînd matca, trasată din începuturi, a unei „credinţe" împovărătoare. Finala „aruncare a prapurelor negre" apare ca o necesară „trădare" în numele unui individualism de factură prometeică — transparentă (chiar prea transparentă !) afirmare a originalităţii artistului modern pe fundalul tradiţiei inerte şi uniformizatoare : „Porniseră cu toţii din ţara-n care-ai lor / Şi ei / De-atîtea veacuri plîngeau fără să ştie / De ce n-aveau în gloata de *Noi,* un singur *Eu,* / De ce-n întreaga ţară, ca şi într-o parodie, / Trăiau atîţi *Apostoli* / Şi nici un Prometeu ! ..." Solemnei procesiuni tradiţionale i se substituie astfel, în limitele aceleiaşi alegorii, trecerea „vagabonzilor" desconsideraţi şi huliţi : „Trec vagabonzii : / Trec stăpînii grădinilor fără stăpîni, / *T r e c a n t i p o z i i f e r i c i r i i p a t r i a r h a l i l o r b ă t r î n i* [s.n.] / Trec anonimii omenirii, / Trec corifeii poeziei şi preistoricii gîndirii, / Trec regii primului dezastru şi-nvinşii primului regret, / Trec vagabonzii — / Parodia nedumeririi lui Hamlet" *(Trec vagabonzii).*

Postura „modernistă" a poetului exclus, menit unei existențe marginale, primește — cum se vede — la Minulescu, cel din primele volume, o expresie hiperbolic-spectaculară, într-un limbaj evident dilatat, retoric, și de o limpezime pe care apelul constant la alegorie abia reușește s-o mascheze. Într-un poem ca *Alea jacta est*, din *De vorbă cu mine însumi*, se mai pot citi astfel de autocaracterizări : „Mă-ntrupez în al veciei și-al imensității *Domn*" ; „Sunt Domnul celor veșnic plutitoare-n infinit" ; „Mă-nfășor în atmosfera cimitirelor din haos".

Tema atît de caracteristică pentru simbolism a *evaziunii* spre orizonturi enigmatice se înscrie pe acest fond de sensibilitate romantică. Noile teritorii anexate universului liric, mai mult sau mai puțin exotice, nu vor ieși însă niciodată complet, în această etapă a creației minulesciene, de sub tutela alegorismului abstract pe făgașul căruia poetul pornise de la început. „Îndemnul nefast al năzuinții", „Albastrul imaculatelor seninuri", „al năzuinții și-al aiurărilor parfum", perpetuarea „enigmei vieții" *(Romanța noastră)* vor fi doar transferate, ca să zicem așa, de pe *drumul* obișnuit al existenței, în spațiile, mai recente în poezie, ale *mării*, cu „insula enigmă", cu *porturile* deschise tuturor zărilor, cu *bricuri* și *galere*, *corăbii* și *caiace* investite, formal, cu „mistere", dar conținînd cu adevărat — așa cum, pe bună dreptate, s-a spus — mai mult ca elemente decorative într-o „mecanică" a poemului stăpînită perfect și care, la urma urmelor, definește originalitatea autorului.

Utile pentru mai exacta sa situare într-o istorie a poeziei românești, poemele de tipul celor amintite apar cu mult mai puțin semnificative pentru ceea ce simțim că este astăzi *adevăratul* Minulescu. Ele profită, evident, de o recuzită la îndemînă în epocă, o recuzită pe care, cu vremea, poetul însuși pare a o resimți ca atare. Toga lui Apollo atîrnă prea greu pe umerii săi, devenind de-a dreptul incomodă, încă pentru autorul *Romanțelor* ... În aceste cîntece sentimentale, de o structură relativ simplă și exploatînd un număr redus de motive, se desfășoară în reala ei libertate imaginația poetului. Dacă mas-

ca damnării și aspirațiile de amplitudine cosmică ale marelui romantism nu se potrivesc cu chipul său mai terestru și cu un spirit inapt de adevărate trăiri „metafizice", jocul cu necesitate cenzurat (în cele din urmă) al fanteziei sale invadînd teritorii mai contingente generează, în schimb, în lirica erotică, momente demne de luat în considerare, capabile să-i argumenteze originalitatea.

Evoluția „personajului" minulescian (sau dacă nu de *evoluție* este vorba, revelarea unei alte fațete, mai definitorii) devine acum semnificativă. Celebra caracterizare a lui G. Călinescu din *Istoria* ... sa avea în vedere, desigur, îndeosebi această arie a creației poetului : „Ion Minulescu (literar vorbind) — scria criticul — este un tip caragialian, tînărul muntean volubil, facil emotiv, incapabil de a lua ceva în serios, producător neobosit de «mofturi». Poeziile lui Minulescu decurg în stilul familiar prăpăstios francizant al cafenelei bucureștene, așa cum foarte adesea pariziana «chanson» e scrisă în argot. Ele trebuiesc «zise» precum trebuie jucate «momentele» lui Caragiale, fiindcă Ion Minulescu este în bună măsură un Mitică, un Cațavencu și un Eleutheriu Poppescu deveniți lirici. El nu e umoristic în intenție, deși efectul e savoarea, ci ca și Anton Pann nu-și poate traduce sublimitățile decît în limbajul lui special, convins și burlesc" [1].

Dacă marile înscenări solemne rămîn artificiale, poetului i se potrivește, în schimb, perfect ținuta micului romantism trubaduresc, ilustrat paralel, cu forțe mai modeste, de poeți ca Artur Enășescu, Horia Furtună, Cincinat Pavelescu. Înrudit temperamental cu acești poeți, sentimental ca și ei, autorul *Romanțelor pentru mai tîrziu* are însă atuul nu numai al talentului, ci și al unei culturi poetice superioare, asimilată în cercurile postsimboliste pariziene. Că l-a atras, printre alții, un Tristan Corbière, cu ale sale *Amours jaunes* (1873), cu amestecul lor de melancolie și proză ; ori un Jules Laforgue, cu măștile sale de Pierrot și jocul detașat al stărilor

[1] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 615

sufleteşti, este semnificativ. După propria mărturisire (vezi confesiunile de sub titlul *Nu sînt ce par a fi ...*, 1941), găsise în mediul francez „un bogat material poetic, construit în formule noi, în imagini surprinzătoare, cu repetiţii obsedante, cu efecte onomatopeice" (şi îl citează, în acest sens, pe Laforgue, dar şi pe belgienii Verhaeren sau Maeterlink). Din Baudelaire, nu un poem precum *Correspondances* îl impresionase, cît „foarte multe alte poezii, mai puţin gen cimilitură" ; şi citează „cîteva frînturi de versuri [...] comparabile cu nişte adevărate sentinţe" [1]. Sînt date suficiente, oferite cu francheţea ce-i era caracteristică, de natură a-l defini, din punctul de plecare, ca pe un poet atras mai puţin de o problematică „metafizică", cît de ceea ce simbolismul şi precursorii săi au putut oferi în ordinea spectacolului exterior, a muzicalităţii poeziei, a jocului de motive insolite, a plasticităţii imaginilor — într-un cuvînt, de acel *angrenaj*, de acel *mecanism* al poemului, ce presupune perfecta asamblare a pieselor constitutive, în vederea unei „funcţionări" fără defecţiuni imprevizibile. Nu e fără semnificaţie faptul că motoul baudelairean al *Romanţelor* ... este : *„Je hais le mouvement qui déplace les lignes ..."*.

„Simbolismul mai mult exterior şi mecanic" căruia Minulescu i-ar fi „popularizat" metodele — după expresia lui E. Lovinescu [2] — poate fi apreciat, deci, nu numai prin predispoziţia unui temperament extravertit, jovial, comunicativ, lipsit de complicaţii, ci şi prin însuşi momentul istoric al mişcării poeziei, în care se formează personalitatea poetului, şi care era deja, în mare măsură, unul al relativei distanţări „critice" faţă de producţia lirică a sfîrşitului de veac 19. În orice caz, inaderenţa temperamentală a lui Minulescu la ceea ce el numeşte poezie „gen cimilitură" (şi e de citit aici : poezie mai mult sau mai puţin „ermetică", „profundă", orientată spre o mai complexă problematică existenţială etc.) coincide cu declanşarea în poezia noastră a unui

[1] I. Minulescu, *Nu sînt ce par a fi...*, în *Mărturisiri literare*, Bucureşti, Minerva, 1971, p. 224—227.

[2] *Istoria literaturii române contemporane*, III, p. 303.

proces de tot mai intensă conştientizare a mijloacelor şi proceselor *t e h n i c e*, de mai liberă raportare la achiziţiile limbajului poetic, fie el şi cel mai recent. Am putea spune, de aceea, că — într-un anume sens — Minulescu schiţează, pe la 1908, un fel de primă „lectură critică", aproape involuntară, a simbolismului. Minusul de profunzime acuzat de Lovinescu în formula „simbolismului mai mult exterior şi mecanic" apare, în perspectiva istoriei literare, ca un paradoxal cîştig pe calea coagulării unei atitudini „moderniste" faţă de limbaj, care îşi va reliefa ponderea reală la un Adrian Maniu, Tristan Tzara sau Ion Vinea, în anii imediat următori.

Romanţele pentru mai tîrziu sînt îndatorate însă, cum am văzut, şi unei viziuni şi atitudini tradiţionale faţă de poezie, pe care poetul nu va reuşi s-o abandoneze total niciodată ; în plină maturitate — de exemplu, în prefaţa lirică la volumul *Nu sînt ce par a fi* (1936) — el mai visează încă la o imagine a sa ideală, la „titlul" final al Operei, pe care o „daltă de oţel" i-l va săpa în „stîncă" ! Sentimentalul, pateticul Minulescu nu vrea, şi nici nu poate să renunţe la mica retorică ce mai conservă, deşi grav avariată, masca tradiţională, romantică în fond, a Poetului cu majusculă ...

Dar tocmai ambiguitatea atitudinii, poziţia indecisă a lui Minulescu între credinţa în valorile „eterne", „nobile" etc. ale poeziei, şi dubiul, ezitarea, neîncrederea artistului modern dominat, mai degrabă, de sentimentul relativităţii valorilor, îi particularizează, în definitiv, portretul interior.

În spaţiul însuşi al *Romanţelor* ... se insinuează această subtilă dedublare : „ipostaza trubadurească este si „sinceră" şi „jucată". Reluînd formula călinesciană, limbajul său este şi „convins", şi „burlesc". Faptul că poetul n-ar fi „umoristic în intenţie", critica mai recentă l-a pus sub semnul întrebării, sugerînd, cum se ştie, cel puţin o evoluţie în sensul treptatei conştientizări a efectelor de acest tip şi, în consecinţă, a instrumentarului poetic capabil să le producă. Cert este însă că poetul se abandonează cu evidentă plăcere rolului său de trubadur, pînă la identificarea chipului real cu *m a s c a*, încît nu e deloc uşor să-ţi dai seama, cel puţin în primele poe-

zii, cînd poetul e „sincer", ori cînd doar își „joacă rolul". Cititorul *Romanțelor* ... are, în orice caz, sentimentul de a participa în permanență la un spectacol : un cadru scenic, un monolog teatral, un număr de gesturi caracteristice personajului-trubadur ; într-un cuvînt : un *joc*. Cultivarea predilectă a *romanței*, cu temele ei numeric restrînse (v. G. Călinescu : „părerea de rău de a nu fi înțeles de iubită, solemnitatea despărțirilor, jalea de a muri fără a fi trăit îndeajuns")[1], relativa *fixitatea cadrului*, redus și el la cîteva *topos*-uri caracteristice (balconul sau odaia iubitei, strada rătăcirilor amoroase, parcul de obicei întomnat, solidar cu destrămarea sentimentelor, țărmul mării — loc mai recent — amplificînd spațiile *așteptării* sau *despărțirii*), *gesticulația* schematizată inevitabil și îngroșată de solemnitățile indispensabile expresiei sentimentale (de unde și o retorică specifică, un mod particular al persuasiunii partenerului) — toate aceste elemente alcătuiesc prin ele însele un *scenariu sui generis*, ce nu se poate sustrage impresiei de *mecanism* bine reglat, cu o funcționare în genere previzibilă. Or, un astfel de automatism, accentuat prin repetiție, poate fi o bază generatoare de comic (rezultat nu absolut obligatoriu, desigur, dar ușor de atins prin deplasarea unor accente, în sensul sublinierii „schemei", al „jocului" pieselor ce compun angrenajul scenariului amoros).

Lectura romanțelor minulesciene — și dincolo de prima sa carte — atestă tocmai asemenea deplasări. Nu însă întotdeauna : căci există și la poetul nostru — ca la un Cincinat Pavelescu, de pildă — romanțe „pure", precum, bunăoară, *Celei care pleacă*. Poetul știe să dea aici echivalențele unui peisaj sufletesc dominat de o senină melancolie ; motivul „cîntecului trist", reluat în cîteva rînduri, pus în paralel cu „visul" unei iubiri nesigure, fără durată, și asociat temei simboliste a evaziunii, primește rezonanțe aparte prin apelul la nume geografice insolite în context : „A fost un vis trăit pe-un țărm de mare, / Un cîntec trist, adus din alte țări / De niște păsări albe, călătoare / Pe-albastrul răzvrătit al

[1] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 613.

altor mări — / Un cîntec trist, adus de marinarii / Sosiți din Boston, / Norfolk / și New York, / Un cîntec trist, ce-l cîntă-ades pescarii / Cînd pleacă-n larg și nu se mai întorc ...".

Relativa discreție din astfel de versuri e însă lucru rar la Minulescu, poet al excesului spectacular, fie la nivelul decorului construit de o fantezie cultivată la școala estetismului simbolist, înclinată spre artificialul somptuos, baroc și „decadent", fie la acela al gesticii de o marcată teatralitate, fie — în sfîrșit — în dilatarea retorică a monologului, în care poetul-actor procedează la acumulări hiperbolice, într-o succesiune, devenită ca și mecanică, de asociații imagistice disproporționate în raport cu obiectul care le generează. De aici, efectul comic, „poza" în care e și plăcerea pură a „jocului", și o oarecare distanțare ironică.

Mult citata *Celei care minte* propune un asemenea decor prețios, menit să încadreze rafinatul ceremonial al iubirii (altminteri banale, cum o sugerează și titlul) :

În cinstea ta,
Cea mai frumoasă din toate fetele ce mint,
Am ars miresme-otrăvitoare în trepieduri de argint,
În pat ți-am presărat garoafe
Și maci —
Tot flori însîngerate —
Și cu parfum de brad pătat-am dantela pernelor curate,
Iar în covorul din perete ca și-ntr-o glastră am înfipt
Trei ramuri verzi de lămîiță
Și-un ram uscat de-Eucalipt.

La fel, în *Romanță fără muzică*, unde se aprind, în vederea aceleiași ceremonii, „trei candelabre de argint", iar lectura unor „capitole din epopeea / Amantelor din Siracuza, / Citera, / Lesbos / Și Corint" asigură un cadru similar, nu mai puțin „artist" ; ca să nu mai vorbim de excesul studiat, de obiecte de aceeași natură, din poemul *Într-un bazar sentimental* (în volumul *De vorbă cu mine însumi*). La rîndul său, celebra *Romanța cheii* demonstrează, poate în cel mai înalt grad, enorma diferență,

tipic minulesciană, dintre pretextul sentimental și adevărata avalanșă de imagini, care de care mai prețioase, cărora le dă naștere. De la banala motivație inițială : „Cheia ce mi-ai dat aseară — / Cheia de la poarta verde — / Am pierdut-o chiar aseară ! ... / Dar ce cheie nu se pierde ?“ ... se ajunge la adevărate salturi spre zone ale imaginarului extrem distanțate față de evenimentul minor : „Cheia ce-am pierdut aseară / Am căutat-o ; / Dar pe scară / Era noapte ca și-afară. — / *Noapte ca sub boltuita / Cupolă de mînăstire, / Cînd s-au stins pe la icoane / Lumînările de ceară*“ (s.n.). Iar de aici, o nouă treaptă a dilatării retorice a decorului („Și-am rămas *în turnul gotic — / Turnul celor trei blazoane : / Al Iubirii, / Al Speranței, / Și-al Credinței viitoare*“) și a măștii „eroului“, împrumutată, aceasta, solemnităților nervaliene din *El desdichado* : „Și-am rămas în turnul gotic, / *Domn pe-ntinsele imperii / Ale negrului haotic*“ ... Efectul e, oricum, comic, caricatural (fără să înlăture total lirismul), cu atît mai mult cu cît finalul poemului îngroașă iarăși liniile, propunînd o gesticulație de un sentimentalism strident teatral :

Și m-am coborît pe scară ...
Dar pe cea din urmă treaptă
Cheia ce mi-ai dat aseară
Am găsit-o *prefăcută*
Într-o cupă albă, plină
Cu vin verde de cucută —
Și pe cea din urmă treaptă
Am îngenuncheat și-am plîns —
Căci pe cea din urmă treaptă,
Ca-ntr-o carte înțeleaptă,
Am citit în fundul cupei
Naufragiul ce m-așteaptă (s.n.)

Avem de-a face aici cu un fel de sinteză a procedeelor lui Minulescu. *Romanța cheii* e opera unui poet de factură fantezistă, și în textul ei se înscrie, reliefîndu-se pregnant, acea mecanică a discursului său liric, de atîtea

ori remarcată. Este, de fapt, realitatea cea mai interesantă azi, a acestei poezii, căci nu „mistica numerelor" (pe care va fi avut-o în vedere autorul) ni se impune, ci prezența unei recuzite, a unor elemente, ca să spunem așa, prefabricate, ce nu mai păstrează din semnificația originară decît palida culoare *culturală*, indicînd apartenența la un anume mod de a concepe poezia. În schimb, ceea ce-l încîntă pe cititorul actual este amplasarea acestor elemente de recuzită într-un ansamblu, într-un angrenaj funcționînd la vedere, ca și cum un ceas, cu un cadran somptuos împodobit, ar lăsa să transpară mișcarea armonioasă a tuturor mecanismelor. Minulescu scrie *Romanța celor trei corăbii, Trei lacrimi reci de călătoare, Romanța iahturilor* (tot trei : albe, roșii, negre), iar în *Odeletă* (din primul volum) își cadențează iarăși omagiul trubaduresc în funcție de aceeași magică triadă : „În cinstea ta, — / Cea mai frumoasă și mai nebună dintre fete, / — Voi scri trei *o d e*, / Trei *r o m a n ț e*, / Trei *e l e g i i* / Și trei *s o n e t e*". Poemul e ca și acționat de un resort, și impresia de mecanism se extinde și asupra „personajului" însuși, care-l manipulează : sursă a comicului — *du mécanique plaqué sur du vivant*. Urmărind aceeași *Odeletă*, vom observa, dealtfel, că „excesul" minulescian nu se dezminte, întrucît, pînă în final, mecanica „triadei" funcționează nestînjenit, după ce partea mediană a poemului se exersase în dezvoltarea cunoscutelor asociații „exotice", iarăși arborescente, conform amplificării retorice caracteristice :

Din țara-n care dorm de veacuri vestiții *Faraoni*,
Din țara
În care *Sfincșii* stau de vorbă cu Nilul sfînt
Și cu *Sahara*,
Din țara-n care palmierii
Vestesc arabilor furtuna
Și caravanelor pierdute
Că nu se mai întorc nici una,
Din țara asta minunată,
Tăcută,
Tristă,
Și bizară,

Îţi voi aduce trei smaralde nemaivăzute-n altă ţară,
Trei perle blonde, pescuite de *Negri*-n golful lui *Aden*,
Şi trei rubine-nsîngerate, ascunse toate-ntr-un refren
De *Triolet*,
Pe care nimeni nu-l va înţelege, fiindcă nu-i
În lume nimeni să-nţeleagă simbolul *Trioletului*.

Subtilă definiţie, în fond a înseşi funcţionării poemului, a convergenţei tuturor elementelor constitutive spre sinteza finală, care este chiar *semnul* său marcant ! Un fel de *mise en abîme* a textului însuşi se realizează aici, într-un poem „specular". Remarcabil e faptul că în mai multe rînduri Minulescu se arată deplin conştient de însemnătatea *compoziţiei* textuale şi de efectele ce pot fi scoase din asamblarea subtilă a „pieselor" în vederea obţinerii acelui „joc", care nu mai e doar al unui „personaj" purtător de mască (trubadurul sentimental, ironic sau autoironic), ci însuşi jocul *poemului*. G. Călinescu a remarcat deja, în *Istoria* ... sa, versuri ce revelează un asemenea rafinament al dispunerii „obiectelor" în spaţiul textual, vorbind despre „estetismul teribil" al poetului : „În templul turcesc trei lumînări de ceară ard în sfeşnice vechi de aramă, iahturile ancorează simetric : «Yahturile albe ancorară-n dreapta, / Yahturile roşii ancorară-n stînga, / Yahturile negre ancorară-n mijloc». În portul blond din nord, debarcă marinari bruni din sud, regele plînge-n cavou lăsînd să-i pice lacrimi sonore pe bazalt, părerile de rău trec prin suflet ca un cortegiu printr-un Dom" etc. Şi conchidea : „Acestea toate sunt departe de a fi simboluri, şi nu deşteaptă deloc impresia macabrităţii, ele sunt numai o poză estetică hieratică, decorativă, cînd e lipsită de conţinut, sugestivă cînd poezia e o adevărată romanţă sentimentală" [1]. Dar, într-o asemenea „lipsă de conţinut", n-ar trebui să vedem oare tocmai acea superioară *conştiinţă a formei poemului*, prin care autorul *Romanţelor pentru mai tîrziu* îi depăşeşte pe mulţi dintre contemporani, anunţînd vîrsta „modernistă" a poeziei noastre ?

[1] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 615.

Ar fi, poate, de adăugat, la acest capitol, şi o observaţie privind aşa-zisul *fals vers-librism* al poetului, remarcat de la Tudor Vianu pînă la Vladimir Streinu. Că Minulescu maschează prin fragmentările discursului său o versificaţie tradiţională este foarte adevărat ; însă este limpede iarăşi că, dacă o atare procedare servea — aşa cum afirma Vianu — „declamării" poeziei, fiind „menită să accentueze pauzele şi să izoleze anumite cuvinte sau membre ale frazei pentru a le conferi relieful lor propriu" [1], această „modalitate de transcriere" a unor versuri clasice sugerează, astăzi, tocmai deplasarea despre care vorbeam, a atenţiei autorului spre *construcţia textului*. Chiar dacă la început o asemenea acţiune va fi fost numai o mască de conştientizare a acelei *mecanicia poemului*, a nivelului său *formal*. Prin izolarea unor „cuvinte sau membre ale frazei", poetul ajunge la un fel de „lectură" mai clară a propriului mecanism poetic, care ar fi rămas, poate, altfel, mai greu de realizat în opacitatea şi fluenţa adevăratului vers alexandrin.

Desigur, nu este cazul să exagerăm valoarea unei atari „lecturi de sine", şi poetul nici n-a dus-o la ultimele consecinţe, oprindu-se oarecum la jumătatea drumului. Itinerarul creaţiei sale atestă destule ezitări : coexistenţa — despre care am mai vorbit — a notelor de modernitate cu elemente ale unei atitudini tradiţionale. Remarcabilă cu adevărat, în opera secventă *Romanţelor* ... este îndeosebi accentuarea conştiinţei *măştii* dar a unei măşti ce renunţă într-o oarecare măsură la fastul şi solemnităţile iniţiale. Autoportretul liric intitulat *Ecce homo*, din *De vorbă cu mine însumi*, este deja o definiţie mai „realistă", deşi nu întru totul eliberată de iluziile romantice iniţiale ; căci, înainte de a scrie : „Eu sînt o armonie de proză şi de vers", poetul se înfăţişează ca purtător al „tumultului căderilor de ape" ori al „majestăţii solarei agonii"...

Nu sînt ce par a fi (1936), unde prezenţa măştii nu mai trebuie demonstrată, aduce în scenă tot mai frec-

[1] T. Vianu, *Ion Minulescu al posterităţii*, în *Opere*, Bucureşti, Minerva, 1973, p. 152.

vent, ca simbol al propriului eu, figura „măscăriciului", a „nebunului", după ce *Strofe pentru faptele diverse* introduseseră în poezia minulesciană *c l o v n u l*, sugerînd identitatea dintre destinul lui și cel al artistului : „Povestea lui ? / Hm ! ... / Povestea mea — / A mea, / A ta / Și-a altora". Momentele autopersiflării se înmulțesc într-adevăr (poetul apare din ce în ce mai mult în ipostaza „omului comun"), însă sentimentalismul se menține și poezia nu atinge niciodată nivelul de profunzime din opera altor poeți care au exploatat același motiv liric (bunăoară Ion Vinea). Faptul că Minulescu a ajuns la mai mult sau mai puțin limpedea afirmare a condiției artistului văzut sub masca „saltimbancului" confirmă o evoluție spre modernitate anunțată încă în *Romanțe pentru mai tîrziu*. Una din piesele cele mai reprezentative marcînd acest itinerar este *Rînduri pentru întregirea mea*, din volumul *Nu sînt ce par a fi :* voința, autoironic exprimată, de „întregire" cosmică a „existenței de mozaic" a poetului nu se poate realiza decît în moarte, dar o moarte fără eroism real, notabilă doar ca „fapt divers". Finalul poemului subliniază ironic această condiție precară, căreia — înainte și după Minulescu — atîția creatori moderni i-au dat expresie lirică :

Și-atunci
Din trupul spînzurat
De felinar
Se va nălța un crin imaculat
Și duhul sfînt va coborî-n pahar ...

Iar spectrul celui care-am fost ce sînt
Se va lipi pe cer în chip de stea,
Și-n locul meu nu va rămîne pe pămînt,
Decît mormîntul agresiv,
Și textul comemorativ,
Cu care viitorii cărturari
Vor proslăvi-ntregirea mea
Ca și-ntregirea României mari
Pe Arcul-de-Triumf de la ... Șosea !

Tulburarea ceremoniei lirice : Adrian Maniu

Dacă, parcurgînd poezia lui Ion Minulescu, cititorul mai poate ezita în privinţa gradului de conştientizare a „jocului" liric, a detaşării de factură intelectuală faţă de „roluri" şi „măşti" [1], la Adrian Maniu o asemenea distanţare e evidentă încă de la primele manifestări. Colaboratorul revistelor *Insula* şi *Simbolul* (1912), *Noua revistă română* (1914), ori al ziarului *Seara* (1913—1914) era, deja, nu numai un foarte bun cunoscător al noutăţilor de ultimă oră din lirica europeană, pe care dovedeşte a le fi asimilat deplin, ci şi un creator original şi căutîndu-şi *programatic* originalitatea printr-o permanentă delimitare în raport cu formulele mai mult sau mai puţin „tradiţionale". O frază precum : „S-a zis că e o ruşine să vrei să fii original ; e una mai mare : să nu vrei şi să nu poţi fi", citată mereu, spune destul despre intenţiile poetului. *Cicatrizarea rănilor de lance pe pavăza lunei*, text datînd din 1914, şi care conţine şi alte reflecţii de acest fel, una mai „necuviincioasă" decît alta, urmă spectaculoaselor şi nonconformistelor exerciţii imagistice din volumul *Figurile de ceară* (1912), unde supralicitarea recuzitei „decadente" dădea multor poeme în

1. Între alţii, Dinu Pillat este de părere că : „La Ion Minulescu însă, spre deosebire de cum este cazul la mai toţi ceilalţi sentimentali ironici, trebuie precizat că poantele de umor nu provin dintr-un impuls al inteligenţei de a cenzura darea în spectacol a emoţiilor, ci ţin pur şi simplu de petulanţa unei jovialităţi temperamentale, căreia i se dă curs liber, cu volubilitate de tip meridional" (*Ironie şi lirism*, în *Itinerarii istorico-literare*, Bucureşti, Minerva, 1978, p. 330).

proză aerul unor înscenări parodice. Mai repede decît oricare dintre camarazii săi întru frondă — un Ion Vinea, un Tristan Tzara — tînărul Adrian Maniu păşeşte pe teren „modernist" fără a întîrzia în atmosfera de lamento crepuscular a simbolismului, ca Vinea ori, cum se întîmplase cu Tzara, printre ritmurile minulesciene. Din primele momente, el *ştie* că operează cu nişte convenţii şi îşi ia, prin urmare, faţă de ele toate libertăţile de manipulare. Judecată în contextul socio-literar al epocii, întreprinderea din *Figurile de ceară* era, astfel, de două ori „scandaloasă" : mai întîi, pentru că sfida, în limbajul „poeziei noi", adeziunile tradiţionaliste încă puternice ; apoi, întrucît îşi îngăduia să transforme într-un spectacol privit cu suficientă ironie chiar unele dintre habitudinile ce începuseră să se încetăţenească ale poeziei celei mai recente.

Poetul se situa, mărturisit, printre acei „oameni saturaţi de poporanism, romantism sau celelalte", „plictisiţi pînă-n gît de stupiditatea aşa-zisului material poetic, format din comparaţii întrebuinţate de atîţia şi de atîtea ori încît nu mai au nici o valoare şi nici un sens", şi spunea limpede că „versul nou calcă peste aceste convenţionalităţi" [1]. Deplasînd accentul asupra *versului*, a detaliului imagistic, în defavoarea „poeziei" ca întreg asigurat de unitatea „anecdotei versificate", şi degajînd versul de cătuşele disciplinei formale moştenite, pentru a-l lăsa la dispoziţia „ideii", poetul milita pentru o reală democraţie lirică : „Tot ce e în jurul nostru merită cinstea de a fi înălţat într-un vers". El atrăgea totodată atenţia asupra faptului că „sugerarea ideii, de la al doilea flanc, paradoxul, ironia îşi au locul în vers" [2]. Cu alte cuvinte, poetul îşi arogă dreptul de a dispune liber de instrumentarul liric, de a lucra în deplină cunoştinţă de cauză, într-o perfectă luciditate : emoţia, sensibilitatea îşi cer contraponderea în intelectul capabil să asigure spaţiul de joc necesar ; joc al adeziunii afective şi al desprinderii reflexive, ca într-un fel de autolectură a poeziei proiectate pe orizontul literar general.

[1] *Poezie*, în *Cronica*, II (1916), nr. 70, p. 277.
[2] *Ibidem*, p. 278.

Cu puțin timp înainte, tot în *Cronica* (1915), Ion Vinea scrisese acele propoziții tipic avangardiste : „Literatura mă persecută. Îmi e iremediabil antipatică“ [1]. Confratele ceva mai vîrstnic dăduse semne de „antipatie“ față de literatură încă din citatele *Figuri de ceară* sau din poemele risipite în revistele dintre 1913—1915. Majoritatea acestor din urmă versuri — adunate abia în 1968, în ciclul *Flori de hîrtie* [2] — sînt un fel de „lecturi critice“ ale poeziei vremii. Autorul lor, oricît de „inspirat“, are un ochi mereu deschis spre contextul literar ; este scriitor și cititor în același timp. Cenzura intelectuală a emoției, de regulă inhibitorie pentru libera expresie de sine, apare compensată aici de o altă emoție, în fața spectacolului „lecturii“, care dublează, pînă la substituire, „trăirea“ afectivă (efectivă). Căci ceea ce se impune înainte de orice altceva în aceste poeme este *plăcerea provocării*, a sfidării discursului liric „cuminte“, curgînd în tipare acceptate. Una din ipostazele predilecte ale poetului este acum aceea de *trouble-fête :* aproape cu orice ocazie, el tulbură ceremonia comunicării lirice, recurge la un fel de „bruiaj“ al presupusei armonii a poemului. Impertinența sa studiată e a unui excelent cunoscător al mecanismelor liricii ; de aceea el va ști întotdeauna să-și plaseze „mașina infernală“ în punctele nodale ale textului, după ce a avut grijă să construiască, cu un rafinament de estet ori cu o aparentă inocență, fragmente impecabile de discurs grav-confesiv sau panouri de o picturalitate savantă. Versat în jocul poeziei, poetul va provoca acele defecțiuni de funcționare care, afectînd părți ale poemului, să nu distrugă totuși pe de-a-ntregul edificiul durat cu atîta artă ; meritul autorului rămîne întreg — și acesta e al unui *meneur de jeu*, remarcabil deopotrivă sub unghiul acțiunii pozitive, ca și sub acela al *regizării* destrucției.

Lectura *Florilor de hîrtie* este — cum va fi și a poemului dramatic *Salomeea* — edificatoare din acest dublu punct de vedere. Nimeni nu poate nega acestor versuri

---

[1] *Chronique villageoise*, *Cronica*, I, (1915), nr. 28, p. 553.
[2] *Scrieri*, II, București, E.P.L., 1968.

substanţiala doză de „estetism", subtilitatea meşteşugului pictural — după cum orice cititor va remarca voita stridenţă prozaică a unor suprafeţe ca un contrapunct necesar. Cel puţin în texte ca *Poemele trupeşti, Tisană sufletească, La dame aux camélias,* eul liric e un personaj cu unele note de „dandy" : iubitor de rafinate artificii, fantezist pînă la bizarerie, elegant chiar şi în impertinenţă. Regimul său firesc este *capriciul,* afectarea instabilităţii, o anume impacienţă şi nervozitate, un fel de plictis „superior" în faţa propriului ceremonial verbal şi, prin el, a *literaturii* în general. Astfel încît, după ce ştiinţa compunerii unui portret, a unei gestici, a unei stări de spirit, a fost demonstrată, poetul răstoarnă totul, cu un gest, ca pe un castel din cărţi de joc, pentru a o lua de la început. E un mecanism perfect ilustrat de ciclul *Poemelor trupeşti,* care debutează cu această sugestivă schiţă de portret, surprinsă în mişcarea leneşă a conturării formelor, cu cîteva linii mai apăsate şi punctări coloristice de efect : „Părul tău s-a vălurit, încît, / şerpuind şi ostenit, se lasă, / peste umeri, pe obraz — apoi pe piept, pe gît. / Mult mai blond ca floarea blondă de pucioasă, / peste umeri, pe grumaz apasă. / / Ochii tăi safire sînt, montate / în a genelor umbrire ascuţită. / Apa lor, de negru sfredelită, / dintre gene cizelate şi bronzate / vrea să mire, cu privire ce irită / — genele să le răsfire, să respire, / ochii tăi — safire".

După atîta efort de polisare a imaginii, versul următor cade însă brutal, ca o agravare a „iritării", abia anunţate, zguduind întreg edificiul. Metafora preţioasă, de gust parnasian, imediat anterioară („ochii tăi — safire") e grav compromisă de epitetele violent contrastante ce acompaniază deconcertant acelaşi obiect : „Ochii tăi de înger şi de vită". Vagul ecou al comparaţiei clasice (a ochilor Herei), degradat aici, se stinge cu totul în secvenţele ultime ale acestei secţiuni a poemului, compusă pe un sistem similar de opoziţii, între un nivel „nobil" al stilului şi unul de un prozaism sfidător : „E un trandafir roşcat şi decoltat în foi / gura ta, cu buze moi, / *între care se afundă sărutarea / ca o gheată în noroi*" (s.n.). Iar mai departe, acelaşi tip de asociaţii vizînd „umi-

lirea" definitivă a imaginii inițial elogiate, prin coborîrea într-un limbaj voit „naturalist" și de coloratură suburbană : „Gura ta — pe buze cu chemarea (nevenită), / *gura ta, de sînge unsă și de sarea / umezelilor din noi.* / *Sînurile tele, sînurile tele* / zgîrie ; te poți zgîria și cu inele".

Accentele polemice (anunțate încă în titlu) la adresa unei anumite poezii sentimentale, epigonic-romantice, cultivată de „trubadurii" începutului de secol, sînt remarcabile în ordinea distanțării de convențional — și ele sînt prezente în mai toate secțiunile acestui ciclu, care continuă să ofere o versiune ironică a „romanței". Clișeul „nopții de veșnică iubire" e montat în contexte care-l demască drept inautentic, solemnitatea discursului amoros e prejudiciată de comparații căutat banale („și au să-ți fie ochii mari [...] ca două ore de arest / pentru școlari"), ori de o gestică *terre-à-terre*", contrazicînd presupusa pură idealitate a atitudinilor : „îmi vei șopti : / Ești tu alesul, / rostogolind sideful alb în ochii de păpușe / și cheia-n ușe". În același sens, pot fi scoase în relief bavardajul sentimental și gesticulația simplificată caricatural din penultima secvență a ciclului : „ — Cine cere n-o să piară ; / dacă are nume bun. — / Și spun : De ce, de ce nu vrei să taci ? / Eu sufletu-mi deschid, tu haina să-ți desfaci, / fiindcă negreșit / mi-ar fi trebuit / un infinit foarte mic, sau nimic ; / sau atîtea cîte tu nu ești. / Da ! de ce, de ce nu mă iubești ?".

Acest mod al unei rememorări-înscenare a evenimentului erotic permite deopotrivă refacerea comic stilizată a spectacolului sentimental, cu retorica lui sumară în decorul tipic al romanței — și „comentariul", ca din stal, al spectatorului lucid, acompaniind (și amendînd) ironic desfășurările de pe o scenă aflată acum la distanță : „O vioară / înfioară / negurile care mi-au împăturit / inima cu care te-am iubit. [...] Eu te-am întrebat : Mă vrei ? / O, ce prost / Și ce ușoară vorba zboară ... / La vioară : «De-acuma nu te-oi mai vedea» — / la vioară / nota simt că o să doară" (*Tisană sufletească*). Poza de îndrăgostit dezabuzat ce bravează în fața decepției, într-un limbaj

secătuit cu voință de seva lirică se conturează tot mai clar spre finalul poemului : „Azi plăcerile sînt macerate. / Precaut, m-am aranjat să mor în rate. / În ventricol / — gol ridicol — / te-am păzit. / / Te-ai răcit, / scumpă taină, te-ai răcit neavînd haină“ ... O asemenea „precauție“, „aranjamentul“ de a „muri în rate“, ține, evident, de „calculul“ unui sceptic, ce-și ia, ironic, distanțele intelectuale față de manifestările excesive ale afectului. Este, poate, nota care-l apropie în cea mai mare măsură pe Adrian Maniu de mult invocatul Jules Laforgue, cu ale sale ambigue *Complaintes de Lord Pierrot* în care totul e privit sub semnul relativității *(„Moi : «Tout est relatif»“)*, iar frămîntarea lăuntrică e mascată și chiar depășită printr-o atitudine programatic batjocoritoare : *„Ah ! tout le long du coeur / un vieil ennui m'effleure : / M'est avis qu'il est l'heure / de renaître moqueur“ (Locutions de Lord Pierrot).*

O *Jeluire a durerii mele,* din același ciclu al *Florilor de hîrtie,* glosează pe tema iubirii neînțelese, împrumutînd, nu fără o ipocrizie trădată de materia concretă a imaginilor, stilul liricii sentimentale. Elogiul femeii iubite (și ingrate) se face la modul doar pe jumătate serios, cu care ne-au obișnuit aceste poeme de început, unde relieful plastic, grația desenului, sugestia, prin culoare, a unei atmosfere — ce conferă o elevată ținută estetică ansamblului — capătă totuși o nuanță de persiflare. Și tocmai faptul că poetul reușește, prin forța construcției picturale, să dea pregnanță „obiectului“ vizat, subliniază acea distanță autoimpusă de spectator al propriului spectacol. Adeziunea afectivă apare oarecum dozată („în rate“ !), împărțindu-și spațiul poemului cu celălalt joc, al contemplatorului estet surîzînd sarcastic sub masca retoricii sentimentale ... Falsului reproș inițial („Cum vrei să te-nțeleagă cineva / *cînd nu te-nvești cum trebuie să scrii?*“ — s.n.) nu i se răspunde decît în parte, pe tonul ambiguu, al celui ce, într-adevăr, nu se poate „învăța cum trebuie să scrie“, și „profanează“, impenitent, teritoriul sacru : „Ești dulce ca pastilele de ciocolată, / cu ochii mari ca stridiile cînd mor, / și gene fluturi care zbor — / dacă vreodată / o paloare ar zbura înfluturată. /

Ţi-e părul fum / albastru din cădelniţi de tămîie, / ochii scrum. / Albi sînii, îngheţată de lămîie / în două cupe de cristal". Dulcegăriei sentimentale i se dă o replică ... dulce ; victoria e obţinută pe propriul teren al agresorului. Ceea ce nu înseamnă, totuşi, că o anume surdină de romanţă — mai gravă — nu se păstrează. O dovedeşte finalul, în sonuri elegiace, al aceluiaşi poem ; nesupunerea faţă de bunele maniere ale lui „cum trebuie să scrii" se plăteşte cu solitudinea : „O, suflete, fii mai sentimental / de vrei să te-nţeleagă vreodată ... / În lumea ta, durerea mea, eşti izolată".

Pe acest fond al incompatibilităţii se înscriu şi acele laforguene *„menuets de nos pantalonades"* din celebra *Balada spînzuratului* (1914) care, împreună cu *Visul spînzuratului* de Ion Vinea, ori cu *Glas* şi *La marginea oraşului* de Tristan Tzara, conturează, în epocă, acel „portret" al artistului ca „saltimbanc" ilustrînd, după J. Starobinski, jocul ironic ca „epifanie derizorie a artei şi a artistului" [1]. Autodefinindu-se drept „clovn farsor", eul liric maschează un sentimentalism de substanţă, ascunde sub fardul comediantului o sfîşiere tragică, imposibil de înţeles altfel de către un public superficial şi frivol. Rîsul „galeriei" în faţa baletului stîngaci al paiaţei se substituie realei compasiuni ; fostul „geniu neînţeles" al romantismului coboară în arena circului pentru a-şi transforma propria agonie într-un spectacol agreabil, oferit vulgului mărginit. Ironia e totodată şi autoironie ; actorul e şi spectator — singurul, de altminteri, ce se înduioşează de drama care-l consumă :

Cu siguranţă,
n-am fost decît un clovn farsor,
iubind — fiindcă-aşa e moda —
în sinucideri de amor.

Şi îmi cînt oda :
un vals major de nesperanţă —

---

[1] *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Skira, 1970, p. 10.

—într-un picior.
Încet și rar,
grav și bizar,
subt felinar.

E-așa frumos să rîdă galeria.
Durerea mea a-nveselit întotdeauna.
Rîde și luna
și frînghia.
Clipește felinarul bucuria ...

Ironia față de teatrul retoric al sentimentelor e întoarsă împotriva subiectului însuși, traversînd o sumă de toposuri romantice, schematizate pînă la melodramă, într-o tiradă în care excesul de clișee, devenit caricatural și parodic, e amplificat de jocul de cuvinte și asociațiile imagistice șocant prozaice. În ambianța strident sentimentală („fata de pension" visătoare recitește plictisită lacrimogene scrisori de amor, privind spre peisajul autumnal bacovian), astfel de asociații readuc lucrurile într-un plan mai „realist" și mai „terestru" ; ironia se dovedește amară, revers al unei stări de tensiune lăuntrică abia stăpînită : „Ce haz ! / Se stinge spiritul din mine, / și felinaru-i fără gaz" ; „hîrtii în care-am strîns / versuri de foc, să faci focul din ele" ; „Paiață — / cu clopoței, cîntam prin viață. / Mințind îi spuneam Ei : / «De vrei ai putea face / din inima-mi perniță pentru ace»". Sau, în final, acest calambur revelator pentru reala stare de spirit a „spînzuratului", în ambiguitatea ei tragicomică : „Sînt așezat «mai sus», / ocup în fine «poziția-unea socială» / și-am isprăvit"...

Nicăieri nu apare, însă, mai limpede (și mai complex) acest joc ironic cu convențiile poetice decît în poemul dramatic *Salomeea* (1915). Cele opt monologuri (lirice, de fapt) — care-l alcătuiesc — desfășoară evantaiul cvasicomplet al atitudinilor nonconformiste manifestate de Adrian Maniu în prima sa etapă de creație. Găsim și aici — la fel ca în *Poemele trupești*, bunăoară — acel specific aliaj dintre gravitatea, uneori aproape elegiacă,

transferată confesiunii personajelor, și deriziune, într-o alternare sau asociere a registrelor, uimitoare și chiar scandaloasă pentru mulți contemporani mai „așezați". Căci dacă debutează, de multe ori, sub cele mai promițătoare auspicii lirice, „cîntecele Salomeii" sînt supuse treptat acelui *b r u i a j* de factură avangardistă, „antiliterară", care le face dificilă desfășurarea sau chiar le-o blochează.

Premisa esențială a acestor dereglări trebuie căutată, poate, în însuși tipul de poezie practicat de Adrian Maniu : o poezie prin excelență a *v i z u a l i t ă ț i i*, în care universul se dezvăluie spectacular, într-o structurare plastică de o anume rigoare, în care artificiul „estetizant" are o pondere însemnată. Prima senzație pe care o are cititorul său este aceea de regie savantă a formelor, de calcul atent al efectelor. Faptul că eul liric se înfățișează adesea ca pictor ce-și conturează decorurile și personajele sub ochii noștri — cum se întîmpla în *Poemele trupești*, unde portretul femeii iubite își schimba „stilul" de la o secvență la alta — dă, de la început, sentimentul unei relative independențe a „pictorului" față de obiect și al unei libertăți totale în manevrarea formulelor artistice. Tot atît de ușor cum sînt structurate, tablourile și înscenările pot fi, așadar, transformate pînă la nerecunoaștere, printr-o deplasare de linii, prin schimbarea opțiunii stilistice (Se poate compara, sub acest unghi, fragmentul I din *Poemele trupești*, cu progresiva alunecare în caricatură a rafinatei schițe de portret inițiale, și cel de-al doilea, menținut constant între parametrii stilistici ai unei iconografii bizantine cu fastul coloristic specific, la care poetul face o trimitere explicită : „Vreau pe fonduri vechi de aur, ca-n icoane bizantine, / să pictez în alb și roșu trupul tău" etc.).

O asemenea mobilitate, foarte modernă, a viziunii creează deja, la modul cel mai general, condițiile unor posibile devieri sau rupturi de nivel stilistic ; agentul decisiv devine fantezia „regizorului" doar vag modelată de anumite stiluri „de referință". În orice caz, gustul pentru compoziția plastică se simte peste tot — iar în *Salomeea* el se transmite personajelor a căror confesiune

e în mare parte mediată de un decor, de un peisaj restructurat parcă de privirea contemplatorului. Personajele par a avea ele însele înclinații... regizorale sau de pictori scenografi. Monologul lui Irod, bunăoară *(Irod cheamă dansul)*, are, în mod evident, structura unei înscenări ; debutul său fixează cîteva elemente ale ambianței, dezvăluite ca prin deplasarea lentă a unui reflector și cu o vădită atenție acordată stilizării decorative.

În lămpi greoaie, înflorește focul,
ca aurul din inima de mușețel ...
Pe cer,
peste terase, ramuri cer,
temut,
lunara lampă — clopoțel
atît de mut.
Și noaptea crește :
în infinit,
în curtea cu păuni,
în țarcul cu gazele,
în chioșcul viermilor-de-duzi,
și pe răzoarele cu viorele,
și în tot locul.
Din cușca cu zăbrele de oțel,
răcnit-au leii de trei ori,
și au tăcut,
și-au adormit.
Veghează două fluiere
în gura sclavului împreunate.
Și-auzi țimbalele de-aramă.

Un prim nivel al conștiinței convenției (și al libertății ludice față de convențional) se poate detecta tocmai aici : personajele de teatru (sîntem, doar, într-un poem dramatic !) au și conștiința *teatralității* lor — reflex al dublei conștiințe a autorului, care e, în același timp, constructorul unei ficțiuni a cărei logică trebuie s-o lase să se desfășoare, și cel care *știe* și *arată că știe* că nu e vorba decît de un joc, de o ficțiune. Monologul lui Irod — dacă rămînem, deocamdată, la acest

exemplu — preia cu subtilitate, pentru a le realiza, intenţiile autorului ce vizează tocmai treptata dezvăluire a distanţei de spectator faţă de un univers convenţional, reglat de voinţa expresivităţii printr-o severă selecţie a elementelor constitutive ale cadrului, printr-o ritmică anume a mişcărilor scenice etc. Privirea lui Irod nu surprinde numai gradata expansiune a întunericului peste o lume de obiecte mai mult sau mai puţin funcţionale pentru reliefarea momentului dramatic respectiv, ci şi „interpretează", ca să spunem aşa, acest decor ; îl restructurează într-un plan pur estetic, oarecum superfluu şi „gratuit". Irod al lui Adrian Maniu este el însuşi un „estet", procedînd la o „stilizare" a formelor şi mişcărilor, la o reducţie emblematică a percepţiei „realului" : din cuşca lor cu zăbrele de oţel, leii răcnesc (doar) „de trei ori", în gura sclavului, ca în basoreliefuri antice, „veghează două fluiere" ; trupul Salomeei e învăluit în „şapte drapări", o linie *şerpuită* organizează mişcarea în fragmentul inaugurat de chemarea Salomeei („Să vie Salomeea / ca un şarpe tîrîndu-se spre strachina cu lapte...") continuînd cu acel „cîntec nesfîrşit, / şi *legănat* / de picioare albe..." pînă la „brăţările ce te sărută ... în *şerpuiri* / atît de scumpe"... ; în oraşul adormit „s-au stins luminile *pătrate*, lancea străjilor e „zăngănită / *pentru ecou*" (s.n.).

De pe această treaptă a viziunii „artiste", de pe care se ghiceşte totuşi o anume distanţare reflexivă a personajelor faţă de propria lume (şi care e expresia, abia mascată, a reflexivităţii autorului), pasul următor spre deconspirarea mai evidentă a convenţiei se face cu uşurinţă. El se concretizează, tot la nivelul discursului personajelor, într-o periodică demascare, într-o ironică — de data aceasta — *distanţă faţă de rol*. Personajul se dezvăluie, atunci, ca *actor* şi îşi poate îngădui, astfel, să iasă din ficţiune, fie şi numai pentru o clipă, suficientă pentru a o „sabota", provocînd — uneori prin simple abateri stilistice de la rol, altă dată prin reflecţii ironice — grave dereglări de „sistem".

Dacă în monologul iniţial, *Ioan în pustie*, „bruiajul" nu e încă foarte puternic, celelalte îl descoperă în forme

mereu agravate. Neologisme stridente în context, notații și asociații prozaice, situate alături de imagistica cea mai sofisticată și manieristă, semnalează atitudinea ludică, masca, înscenarea. Tetrarhul vorbește astfel despre „precocitatea" Salomeei, observă „bolnava erupțiune de stele exaltate în eter", se joacă — în momente care ar cere emoția — cu vorbele („E încrețit talazul, ca subt rindea *t a l a ș u l* / în ochii tăi" — s.n.), barochizează excesiv într-o strofă, pentru a-i contrapune, în versul următor, o notație prea puțin „poetică" : „E-atît de monoton în prea tîrziu ; în plus / broaștele albe au ochelari de bronz pentru / cadranul lunei / din care au căzut orele. / / Se stinge felinarul roșu la bordel". În *Neîntîlnirea*, discursul Salomeei întreprinde, de la primele propoziții, acțiunea de demascare a convenției literare : „Trebuie înlăturată ftizia cîtorva frunze, / cu sînge de toamnă, necesare începutului / obișnuitelor elegii. / Și să-ți spun o mulțime de lucruri știute" ... Tot acolo, același personaj îi va reproșa iubitului că „mint[e] *î n f i e c a r e s t r o f ă*" (s.n.), după ce — posibilă parodie la romanțele lui Minulescu — construise decorul convențional-somptuos (și demascat ironic, ca atare) al dragostei : „Și-acum, în pat, am răsfirat toți trandafirii, / și-n păr mulți trandafiri am agățat, / *și unu-n dinți, un trandafir de stofă.* / Mă doare capu, de atîtea flori" (s.n.). Recuzita teatrală și masca — mimarea durerii și a grației — sînt, altă dată, mărturisite cu același zîmbet ironic : „De fard și de durere / sînt ochii mei ca două viorele".

Sub raportul dereglării mecanismului textual, punctul maxim e atins, fără îndoială, în *Capul lui Ioan vorbește*, unde monologul este înlocuit cu o succesiune de replici ce nu mai respectă decît în foarte mică măsură logica desfășurării acțiunii.

Ioan, Salomeea, Vrăjitorul, Marele Îngrijitor, Călăul, Bucătarul și Corul intervin, pe rînd, mai degrabă pentru a haotiza discursul dramatic decît pentru a participa la o anume geometrie. Acțiunea explodează în replici incongruente și paradoxale, unele de o extremă prețiozitate manieristă, cu reflexe ironice, — altele absurd-caricaturale : *„Ioan :* Un colan de piatră de fîntînă, pentru or-

namentarea gîtului și a modestiilor adînci. — Sîngele curs pe obraz îmi încălzește frigul soarelui. / *Salomeea :* Încătușați gîtul șoimului, ca să ciocănească în frunte porumbeii sălbatici. / *Vrăjitorul :* Tăiați limba papagalului, ca să vorbească. / *Marele Îngrijitor :* Am pus botnița sclavilor, ca să culeagă piersici".

Rostul unor asemenea intervenții e, de fapt, pur formal : acela de a ocupa spațiul scenic cu „intrări" și „ieșiri", cu mișcări, adică, pur mecanice : o mașină textuală funcționînd, cvasidadaist, în gol, și, ca atare, hilariantă. Intenția sugestiei grotești, de parodie și caricatură, se trădează, dealtfel, în continuare : în intervenția Călăului — tipsia pe care se aduce capul sfîntului devine „tavă de cofetărie" ; Bucătarul reduce evenimentul la dimensiunile preocupărilor sale domestice („Plină de nevinovăție / spuneai — să tai gîtul la pui") în timp ce, drept „decor", se propune dansul grotesc al trupului decapitat : „Decapitat, trupul sărea / și-n jurul puțului juca".

După toate acestea, Ioan (capul lui Ioan !) mai găsește loc să se exprime, adresîndu-se Salomeei, cu o ironie ce se răsfrînge nu numai asupra interlocutorului, ci care sună și autopersiflant, trădînd, totodată, conștiința „distanței față de rol" : „Îngroapă fața mea în pieptul tău / și gustă *farmecul părerilor de rău.* / A trebuit să îți ascund ; / din adîncimea închisorii : / eu te-am iubit / în chip profund / timid, *ca toți nemuritorii în ocaziuni funebre* / / Și ochii lui clipeau mereu, / Și limba tremura mai greu / / Azi mă deschid / în vid, / *să înfloresc vertebre — copiii caută arșici curate*". (s.n.).

Deteriorarea ironică a stilului apare pe tot parcursul poemului. În *Moartea Salomeei,* „mesajul" e frecvent subminat de însăși protagonista dintr-un impuls al jocului ce pare a întrece instinctul de conservare ; tragedia se transformă în farsă : „Vreau urechea ta care-i atît de milostivă / *și de mare,* să se plece, să m-asculte, / *cu plictiseală* și-ndurare. / Aș cere pîine *și două pastile de parfum*". Sau : „Mi-e dor de șarpele meu de aur, / *de maimuțele tale și de tine,* / poate".

Al treilea nivel — și poate cel mai marcat de tentația jocului cu convenția literară — este cel al *indicațiilor scenice* de mișcare, decor, costumație, atmosferă. Auxiliare, de obicei, ale textului dramatic, întrucît constituie contribuția „regizorală" a autorului la reprezentarea propriei opere, acestea devin, la Adrian Maniu, simple pretexte pentru desfășurarea unor impulsuri ludice. Ele își pierd, practic, orice funcționalitate, ori și-o diminuează grav, servind, în cel mai bun caz, de comentariu ironic la adresa textului ; autorul se transformă, prin ele, într-un spectator irespectuos, pus pe farse, gata să tulbure în orice moment ceremonialul dramatic. El izolează cîte o mișcare scenică pentru a-i îngroșa, comic, liniile („Salomeea începe primii doi pași — e în special admirat întîiul"), alătură, ca în textul propriu-zis, situații violent contrastante menite să compromită, încă o dată, solemnitatea deja grav subminată (după „primii doi pași" ai dansului Salomeei : „Se aud ... carele cu roți de fier și cu gunoaie" ; „Cineva ascute un cuțit, sau cîntă o pasăre"). Asemenea pseudoindicații își dovedesc la fiecare pas caracterul subversiv, atrăgînd atenția asupra *farsei* care învinge *tragedia* : „Salomeea moare, distrată de nemurire" ; „din mîna sclavei oglinda se sparge : semn al nenorocirei, sau al unei mici neglijențe" ; „Roaba își înțeapă pieptul cu un ac de siguranță, în tot ceremonialul" ; aceeași roabă „plînge răspunsul, cu apoteoza dezgusturilor semimorale, în care mor și personagii fără importanță"...

Dar această „regie pseudodramatică", „cu un strident accent de farsă intelectuală" — cum o caracterizează Dinu Pillat [1] — sfîrșește prin a deturna atenția de la acțiunea propriu-zisă. Asistăm la o parțială sau totală *defuncționalizare a sugestiilor regizorale*.

La sfîrșitul cîntecului al doilea — *Irod cheamă dansul* — cititorul mai poate descoperi doar o urmă a intenției de susținere a expresivității textului prin decor, căci poetul își abandonează repede funcția de scenograf, fantazînd ironic pe tema propriilor sugestii : „Cerul e cernit

[1] *Op. cit.*, p. 329.

din voința întreprinderilor de pompe iremediabile și anonime". Dilatarea gratuită a unor astfel de marginalii ia înfățișări manieriste, ce le dublează, în ecou, pe cele acumulate la timpul lor în poem. Un fragment din monologul Salomeei (din *Neîntîlnirea)* — „Și cînd / s-a șters / / tot banul lunei / am plecat" — e reluat în acest mod : „Acest din urmă ban e cerut de un vînzător din Țara Norilor de Munte, pentru aripi tăiate unui înger (prefăcut în pasăre)". Abundența barocă a „comentariului" nefuncțional, de pură ornamentație, face ca relația cu textul dramatic, semnalată totuși, să devină extrem de fragilă. Așa se întîmplă de exemplu în finalul *Morții Salomeei :* „O buclă din părul ei, o așează un înger în cuibul unei stele, în vederea recreațiunei cometare și întru spaima astrologului de la curte. / Apoi, o spumă palidă între buzele ei, pahar în care s-a turburat mustul, strivit din strugurii dorinței, de piciorul evenimentelor dezlănțuite, cînd trec în alegorie". Cît de departe se situează autorul de „realitatea" universului construit, se vede acum foarte clar : iluzia realului cade pe un plan cu totul secundar ; primează, în schimb, jocul formal, exercițiul ca și gratuit al imaginației. Forma depășește cu mult necesitățile de expresie, e cultivată *în sine*, din pură plăcere. Acest exces ornamental care înecă „obiectul" are, însă, la Adrian Maniu, și o evidentă funcție de ironizare ; dilatarea și complicarea artificioasă a formelor se apropie de procedura *antiliterară* a avangardiștilor. Cînd „comentatorul" dă drept indicații de mișcare scenică următoarea propoziție : „Bucătarul spintecă pești de metal" — mai putem să credem, o clipă, în intențiile sale de a îmbogăți figurația ori plasticitatea momentului respectiv. Dar atunci cînd adaugă — și o face imediat — că : „Urcioarele care au mers prea des la apă se sparg", rostul scenografic al „indicației" nu e deloc limpede ; dimpotrivă, observăm că relația cu propoziția anterioară e foarte vagă (bucătarul care spintecă pești lucrează și cu ulcioare ce se pot sparge !), însă stilul de dicton, deviat ironic, al celei de a doua fraze avertizează cu privire la

acea *de-funcționalizare* a „regiei" textului, despre care am vorbit.

Prin astfel de procedee, Adrian Maniu se dovedește a fi, în epocă, poetul cel mai liber față de convenția literară. De aici și vastul spațiu de joc pe care îl circumscriu experiențele sale creatoare din această primă etapă. El trebuie resituat, cu mai multă fermitate, alături de Urmuz, Tzara și Vinea, printre precursorii de primă însemnătate ai mișcării de avangardă.

Desigur, aceste experiențe nu apar la poetul nostru pe un sol literar sterp. Comentînd poemul dramatic *Salomeea,* Ion Vinea considera deja că în 1915 „preluarea temelor legendare și ironizarea sentimentală a eroilor umanizați — Hamlet, Lohengrin, Salomeea — e astăzi un obicei trecut, după cum și ironia în ironie e floarea de foiță a stilului din 1885", și, citînd unele pasaje caracteristice, afirma ironic că : „fraze ca acestea ne interesează întrucît ne amintesc că și literații au obiceiuri de corsetiere și modiste : își împrumută degetarul, corsetul și frizetele — circumstanțial" [1]. Aluzia îl viza în primul rînd pe Laforgue, cu ale sale *Moralités légendaires* cu stilul lor demitizant, fantezist și parodic. Dar, dacă atitudinea poetului nostru nu era foarte originală (s-au mai făcut, de atunci, trimiteri și la T. Corbière, A. Jarry, O. Wilde ș.a.), tot atît de cert este că el nu se manifestă ca simplu epigon al unor autori precum cei citați, ci se încadrează doar într-un tip de „reacție" literară. În spațiul foarte larg al polemicii postsimboliste, cu formele convenționalizate ale literaturii, Adrian Maniu își construiește propriul univers, supravegheat cu un ochi de plastician de mari (și moderne) resurse, la care artificiul estetizant se întîlnește cu naivitatea desenului infantil într-o mai generală înclinație spre înscenare, spre punerea în joc a formelor și stilurilor — plastice, dar și poetice — căci „spectatorul" și „regizorul" sînt prezenți și în cititorul-critic al unei poezii pe care, reînscenînd-o, o interpretează ironic. În acest caz, „triumful stilisticei și al manierei" — despre care vorbea G. Călinescu — nu mai

[1] I. Vinea, *Salomeea, poem de Adrian Maniu,* în *Publicistică literară,* București, Minerva, 1977, p. 157.

e deloc un defect, ci o soluție posibilă, de explicat într-o epocă ce începea să se despartă de trecut rîzînd. Realități altădată venerate ale poeziei primesc contururile îngroșate și simplificate ale caricaturii, care le demască mecanismele de funcționare, în timp ce supraîncărcarea imagistică manieristă a „scheletului" devenit evident e rodul unui rafinament gratuit al fanteziei, fascinată de performanța în sine a invenției și asocierilor insolite. Nemaifiind intimidat de trecutul apropiat sau mai îndepărtat al literaturii, poetul îi contemplă sau reconstituie spectacolul cu detașare — o lume prin excelență a *convențiilor*. Chiar modalități lirice din imediata apropiere suportă această considerare de la distanță, cu o privire „ireverențioasă". S-a putut vedea, astfel, în *Portul, seara* (din *Flori de hîrtie*) o parodie la o anume tematică a *Romanțelor* ... minulesciene și a multora dintre producțiile simboliștilor vremii. Toată poezia evaziunilor marine suferă un „afront" ; în desenul voit „nedibaci" al lui Adrian Maniu, „apa spuma îmbrîncește, / *ornamentînd cu bale* în ghirlande cheiul" ; „Pe fonduri de *extaze*, / catargele [sînt] *bice cu sfori*" și au „spălăcite pavoazări în trei culori" ; momentul prozaic al „curățeniei de mîine" înlocuiește exaltarea în fața clipei solemne a plecării spre ținuturi exotice ; ritmicei alinieri a corăbiilor lui Minulescu i se substituie aici imaginea „șlepurilor aliniate ca galoșii". Altă dată, un întreg poem e, în fond, doar inventarul tratat la modul manierist, artificios fantezist al unei anumite lirici cultivate în ambianța simbolistă : „Poema mîinii tăiate, / Spital, pansament, transperant. / Poema iubirii uitate / Flașneta cu vals enervant. / Poeme din mîini mîniate, / Pumnale, dulceață și roze" / Dureri ce dansează pudrate, / Pensioane și panglici și poze" (*Poema mîinilor tale*, 1913).

Înclinația ludică se simte, apoi, în largul ei, atunci cînd poetul apelează la masca stilistică „futuristă", ce permite o foarte liberă manipulare a formelor într-un spațiu organizat plastic, în cîteva trăsături — dar și o anume nonșalanță a raportării la „poezia spitalelor", simbolistă, care era, paralel, și a lui Tzara sau Vinea : „Uite, primăvara reînvie, și toți pomii au flori de hîrtie / Cerul

e sumar ca un decor. Arăturile sînt pline de noroi. / Vino, vreau să ne plimbăm și noi. Poate crezi în declarații de amor. [...] Oile de bucurie stau cu capu-n jos. [...] Clinchetind cu zgomotul de foarfeci radioase, / rîndunele trec pe cărți poștale, / cucul din ceasornic sună-n vale, cîmpul putrezit miroase. / Vino, paradox sentimental, tuse înflorită în spital". Între această *Primăvară futuristă*, datînd din 1914, și versurile „integraliste" de peste mai bine de un deceniu, ale unor Șt. Roll sau Voronca, distanța nu e foarte mare.

Că această primă etapă a operei — fantezistă, intelectualist-ironică, anticonvențională, preavangardistă etc. — nu ilustrează doar niște „păcate ale tinereților" unui poet aliniat modei (cum se mai afirmă în virtutea inerției) o atestă multe dintre poemele de mai tîrziu, chiar dintre cele mai caracteristice pentru așa-zisul tradiționalism al poetului. O anumită „cuminție" se poate observa, desigur, pe parcurs, încît volumul *Lîngă pămînt* (1924) va putea apărea drept o dovadă de afiliere programatică la temele tradiționalismului. Și, cu atît mai mult, cărțile următoare.

Lucrurile se cuvin privite, însă, mai nuanțat. Căci dacă teribilismele primei vîrste creatoare se mai domolesc, dacă tonalitățile grave ale lirismului se accentuează, în schimb, cu vremea, e limpede pentru orice cititor atent că inițiala componentă ludică a viziunii lui Adrian Maniu nu dispare cu totul. Faptul nu ține doar de o anume conjunctură literară incitantă pentru un spirit nonconformist ca al său, ci se explică — cum am mai sugerat — prin însăși *natura talentului;* poetul — în calitatea sa unanim recunoscută, de pictor prin cuvinte — are vocația compoziției, a înscenării, a unei anumite grafii și stilizări a întregului sau detaliului ; vede, altfel spus, lumea ca pe un spectacol, compus, foarte adesea, cu o recuzită selectată și reordonată conform gustului propriu, care e al unui estet. Fantezia sa creatoare e astfel substanțial alimentată de cultura plastică pe care și-a asimilat-o, încît poezia sa presupune un fel de mediere a „confesiunii" printr-un *stil.* Dispunînd liber de

convenţiile moştenite, Adrian Maniu re-convenţionalizează lumea în mod conştient, amuzîndu-se uneori de mecanica formelor resuscitate parodic, dar şi transpunînd alteori o stare elegiacă într-un peisaj, într-un tablou de epocă, într-o icoană ţărănească ori într-o natură moartă. Critica ultimelor decenii a atras atenţia chiar asupra faptului că tradiţionalismul său e funciarmente *decorativ* şi *livresc* (Ov. S. Crohmălniceanu vorbeşte, de exemplu, despre temele tradiţionaliste ale poeziei lui A. Maniu ca tot atîtea prilejuri „de a-şi satisface gustul său pentru elementul decorativ şi optica primitivă" [1]).

Dacă ne limităm la atitudinea ludică propriu-zisă, vom observa, în volumul din 1924, o anumită schimbare de nuanţă. Textele care mai ilustrează înclinaţia spre joc indică o atenuare a parodiei şi caricaturii, precum şi o tendinţă de substituire a ironiei cu umorul bonom, îngăduitor. O poezie precum *Făt-frumos* e încă uşor parodică, mimînd oralitatea stilului narativ folcloric („Balaurul răcneşte sub pod, da'Făt-Frumos / Retează trei grumazuri din cîte-o rotitură / Cînd paloşul avîntă prin sînge lipicios"...) sau turnuri ale frazei lirice de veac 19 (Bolintineanu) : „Voinicul ia inelul domniţei leşinate, / Apoi îşi cheamă roibul ce jar de foc mănîncă / Şi pleacă pe-a lui aripi spre-a norilor cetate. [...] Zîmbind copila doarme pe pajiştea de flori..." Dar — cum a observat, între alţii Dinu Pillat — de la „stridentul accent de farsă intelectuală" din poezia primei tinereţii, „inteligenţa trece la o nouă formă de prelucrare a reprezentărilor lirice, obţinînd de astă dată efecte de spirit din versuri care simulează ingenios naivitatea percepţiei" [2]. *Măgarul*, *Turma*, dar, mai ales, ciclul *Povestea din sat* sînt piesele reprezentative pentru această lirică, în legătură cu care s-au mai rostit numele unor Francis Jammes ori Henri Rousseau-Vameşul [3].

---

[1] *Literatura română între cele două războaie mondiale*, II, Bucureşti, Minerva, 1974, p. 132.

[2] *Op. cit.*, p. 329.

[3] Şt. Aug. Doinaş, *Atitudini expresioniste în poezia românească*, în *Poezie şi modă poetică*, Bucureşti, Eminescu, 1972, p. 51—87.

Jocul poetic ține și acum de înscenare și mimetism stilistic, atîta doar că figurația s-a schimbat, iar estetismul secesionist, dominant în prima etapă, e înlocuit de stîngăcia infantilă a compoziției și culorilor din pictura naivă. Frecventă în universul imaginar al artiștilor începutului de secol, lumea circului, a clovnilor și saltimbancilor îi oferă și lui Adrian Maniu o deschidere spre universul de miracole al copilăriei — „un domeniu, cum spune J. Starobinski, în care spontaneitatea vitală, iluzia, minunile simple ale îndemînării sau stîngăciei își amestecau farmecele pentru spectatorul sătul de monotonia sarcinilor vieții serioase“ [1]. Dînd însă ciclului său o culoare oarecum „tradiționalistă“, locală („povestea“ e voit schematică : o fată frumoasă, copil găsit, abandonat cîndva de saltimbancii în trecere prin sat, este sedusă de fiul arendașului și sfîrșește ca prostituată în oraș, sau ca sinucigașă), poetul exploatează cu un rafinament aparte efectul întîlnirii a două *stiluri naive* : unul aparținînd *modernității* (care fusese ilustrat de un Picasso în pictură sau de un Apollinaire în poezie), altul al *tradiției* românești a iconarilor țărani. Descrierea, de pildă, a sosirii circului în sat, realizată cu vocea uimită a spectatorului ingenuu, are toate trăsăturile picturii naive : un anume narativism, în care „evenimentele“ nu sînt ierarhizate după canoane plastice, de dimensiuni, perspectivă, armonie studiată a culorilor și formelor, ci conform unor adeziuni afective spontane. Ochiul încîntat reține cîte un detaliu surprinzător pentru a trece apoi, brusc, la deschiderea panoramică și invers, într-o ordine capricioasă, dictată de emoțiile generate de derularea „realului“ : „Circul s-a oprit în piața principală, / Lîngă han. / Vătaful a intrat, pe mîini se spală, / Și bea, plătind încet, un ban / Sau un ducat. / Era țigan, părea-mpărat / Și mustele mergeau pe un șervet vărgat. / Și mustele mergeau tot mai încet ... / / La apus, cerul se făcuse violet“. Și filmul continuă, într-o suită de desene voit stîngace, de o mare prospețime a percepției : „Din

[1] J. Starobinski, *Le portrait de l'artiste en saltimbanque*, ed. cit., p. 8.

nimic circul a crescut / coperit cu pînză și sfori. / Gîștele, cînd defilînd au trecut, / Au putut să vadă tricolori / Și un steag mare, / La intrare / Pe care sta scris : 2 bani. [...] Maimuțele săreau, / Strîmbîndu-se ca bolnavi adevărați, / Pișcau / Solzii crocodililor împăiați ... / / Și se mai spune de-o cămilă / Cocoșată, cu gît de broască-țestoasă, / Îți făcea milă / Acest animal cu înfățișarea neomenoasă. / Cum am spus ... / Deși la fel, / Cu cel / Pe care Regii au călărit la nașterea lui Isus".

Finalul *Saltimbancilor*, cu sugestia lui de franciscană apropiere față de făpturile umile, dar și cu conotațiile iconografice „primitive" pe care le presupune, e semnificativ pentru tendința, generală în acest ciclu, de *refacere a ritualității poeziei*. Multă vreme, tonul rămîne ambiguu — un aliaj de atenuată ironie și umor tandru — prevestind prea puțin elegia finală : secvențele ciclului desfășoară tot atîtea panorame de un decorativism naiv (v. *Biserica)* în care un moment precum acela al *Botezului* are farmecul unei înscenări pitorești, nu lipsite de un anume comic : „Popa (avea o barbă cît un smoc de cînepă ciufulit) ... / Din cartea sfîntă a silabisit, / Întreabă de trei ori : te lepezi de Satana / Și de toate duhurile lui ... / (Ptui, ptui, ptui) / Afundînd în cazanul cu apă / Copila cu păr de aur și ochii verzui".

Nararea evenimentelor se supune, în fragmentele următoare, aceluiași joc de-a pictura naivă, alternînd rezumatul rapid al „multor împrejurări de tot felul" cu înregistrarea lent desfășurată a unor detalii ce compun mozaicul biografic al personajului pentru a se încheia, în *Adevăratul sfîrșit*, cu o nouă imagine picturală, preluînd stilul iconografic popular, cu licențele sale față de canoane. Se observă foarte limpede, aici, cum masca stilistică acoperă, pînă la identificare, o confesiune în esență elegiacă : „Poetul vede sus în slăvi un tron de argint. / Cu o pernă cernită ... / Și deasupra cine șade ? / Însăși Maica Domnului ... / De acolo păzește turma lesne căzătoare a stelelor / Goana soarelui și toate rătăcirile lunei.

/ De acolo privește prin ochean / Codrii verzi, galbeni sau negri de timp, / Munții și apele, / Urșii și oamenii". Poetul se introduce în text, mărturisindu-și calitatea de „regizor", distanțarea, lipsită acum de orice ironie, față de povestea-spectacol pe care a construit-o. Dimpotrivă, aerul detașat, aparenta indiferență a tonului conferă acestor ultime versuri un plus de încărcătură elegiacă : „Ea vede și pe Fata cu părul de aur / Din povestea satului (scrisă de mine), O vedere înecată într-o vînă albastră de rîu, / Care tîrăște în drum / Ca o legătură umflată cu merinde, / Pîntecul în care a murit alt / Copil. / / Maica Domnului ar putea să o schimbe în pasăre / Dar o lasă să fie piatră și iarbă, / Să fie piatră și iarbă, / lîngă sat".

De acum înainte „jocul" lui Adrian Maniu va însemna tot mai puțin o tulburare a ceremoniei lirice. Aluziile stilistice, amintind de sfera sensibilității infantile, cu stîngăciile ei pline de farmec, cu candoarea și frusteța percepției lumii, cu atmosfera sărbătorească învăluind un univers miniatural — într-un cuvînt, „copilărirea", care va fi, cu alte nuanțe, și a unui Arghezi — au deja, în *Lîngă pămînt*, o anume gravitate de ritual. Din „iconoclast" — cum fusese, prin excelență, în prima tinerețe — poetul se transformă (observația e a lui Vl. Streinu) în „iconodul" [1], în sensul unei opțiuni formale dominante pentru pictura „primitivă", bisericească sau populară. Însă, cum poezia lui Adrian Maniu a fost dintotdeauna un fel de joc cu convențiile literare sau plastice, în interiorul cărora și-a manifestat mereu gustul unei libertăți ca necesitate ... stilistică înțeleasă, unitatea de profunzime a lirismului sau rămîne neștirbită. Pe acest teren al confesiunii lirice mediate, înstrăinate, oarecum, prin mimetismul stilistic, s-a produs, în timp, doar o schimbare de ton : pierzînd din gratuitate și exuberanță, „jocul" poetului pare a-și recuceri ceva din sacralitatea pierdută, redefinindu-se ca *r i t u a l*. Ca mai

---

[1] Vl. Streinu, *Pagini de critică literară*, II, București, E.P.L., 1968, p. 62.

toți moderniștii din vremea lui, autorul *Salomeei* și al *Florilor de hîrtie* a crezut că poezia trebuie umilită înainte de a-și relua locul în cor. Și a umilit-o — însă întotdeauna cu artă — lăsînd să se vadă, printre ironii și sarcasme, și ceva din fața ei inalterabilă. Apoi a lăsat-o să-și reia locul în cor ; ca să se rostească, printre altele, și ca elegie a înstrăinării eului într-un joc în care pînă și devierea de la regulă începuse să facă parte din regula jocului.

BCUIASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Atitudini ludice în mișcarea de avangardă

Fie că o definim, împreună cu Eugen Ionescu, „în termeni de opoziție și de ruptură", fie că o situăm sub semnul compensator al militantismului pentru inovația radicală, ori că reținem, între cele două extreme, reveria unei disponibilități absolute a spiritului fascinat mai mult de *dinamica* creației decît de *rezultatul* ei cristalizat ca *operă*, mișcarea de avangardă nu poate fi despărțită de un marcat spirit ludic. Aspirația către un fel de *perpetuum mobile* al spiritului eliberat de orice constrîngeri și obstacole venind dinspre trecutul sau viitorul artei și literaturii, blamarea convențiilor deja acceptate sau a posibilei lor amenințări constituie însăși esența atitudinii avangardiste, confirmată și în manifestările reprezentanților români ai mișcării, dincolo de nuanțele diverse ale fiecărei orientări în parte. Că ne aflăm, cu avangarda, în plin teritoriu al *jocului* ne-o sugerează pînă și cea mai sumară confruntare a demersurilor sale cu un fenomen caracterizat prin maxima mobilitate a imaginației, prin eliberarea totală a capacităților inventive descătușate de interdicții și legi, admițînd cel mult, și temporar, niște reguli de a căror fragilitate „jucătorul" este deplin conștient și pe care le poate înlocui oricînd cu altele, într-un impuls creator a cărui dominantă rămîne spontaneitatea.

Definițiile jocului — de la J. Huizinga la Jean Piaget, Roger Caillois sau Eugen Fink — au drept criteriu fundamental opoziția acestuia față de „seriosul" existenței. Jocul ar apărea, așadar, ca esențialmente ne-serios, în sensul degajării eului de exigențele strict pragmatice

ale realului, deci de conștiința efortului orientat către un scop utilitar. „Gratuitatea" lui se explică în acest context, ca și caracterul său „autotelic" : jocul își găsește în sine însuși propriul scop ca activitate pentru plăcere. În termenii lui Piaget, prin joc, „acomodarea" la real este depășită larg de „asimilare", prin actul ludic construindu-se o lume a lui „ca și cum", funciar *fictivă*. Urmînd sistemul de opoziții al lui Freud, în joc, „principiul plăcerii" învinge „principiul realității" prin înlăturarea diverselor nivele ale cenzurii și afirmarea liberă, spontană, a impulsurilor lăuntrice.

Dacă e să pornim de la opoziția de mai sus-amintită dintre *joc* și *seriosul* existențial, se impune din primul moment programatica respingere avangardistă a *operei* (și mai ales a *capodoperei)* în calitatea ei de concretizare a unei munci susținute, disciplinate (deci constrînse) de procedee și reguli, de convenții estetice care n-ar fi decît reflectarea în plan literaturii a unei sume de obișnuințe impuse de societatea burgheză. Din această perspectivă opera e privită ca o posibilă *contribuție* la depozitul *tradiției* (Muzeu, Bibliotecă) : altă formă de constrîngere și de obligare a poetului la o „seriozitate" a lucrului bine făcut, definitiv, asimilabil unei ierarhii valorice, cu consecințe asupra *statutului social al poetului*, promovabil pe trepte mai înalte, în funcție de „utilitatea" colectivă a muncii sale de creație. Sloganul avangardist (exprimat, bunăoară, prin Geo Bogza) va fi: „Feriți-vă de a aduce contribuții !" Jocul va apărea, de aceea, ca unul din mijloacele cele mai eficiente de atac împotriva excesivei „gravități" a actului creației, un „atentat la bunele tabieturi" — cum se exprimă Saşa Pană — într-un moment cînd demnitatea conferită poetului de către romantism părea încă intangibilă.

Două „jocuri" se vor confrunta acum : „jocul", în înțeles mecanic, al formulelor estetice tradiționale, împovărătoare prin strictețea „codificărilor", a regulilor de urmat, indicînd ce este sau nu este poetic ; și celălalt, însemnînd descătușarea de *cod*, ieșirea din limitele convenției sacralizate. Acesta din urmă, interpretat ca atare

și de poeții avangardei, va fi propus mai întîi ca mod al *negației*, ca *dereglare a sistemelor tradiționale* ale poeziei, deviere de la normă, și, în consecință, „bruiaj" al sensului. Se va afirma astfel funcția critică a avangardei, ca demontînd mecanismele complicatei mașinării a literaturii, demascîndu-i „trucurile", destructurînd-o. Scriitorul de avangardă devine în felul acesta un soi de spectator analitic-critic al trecutului și prezentului literar : el este, într-o asemenea ipostază, cel care, identificînd automatismele convenției, se autoexilează din ele, le strică „jocul", oferindu-și o libertate totală. Dacă ținem seamă aici de una din obsesiile majore ale avangardei, care este aceea a autenticității, a primatului trăirii în raport cu expresia repede recuperabilă de către „dicționarul" convențiilor artistice, atunci definiția bergsoniană a comicului ca *du mécanique plaqué sur du vivant* își relieferază funcționalitatea ; pe fundalul absolutei disponibilități a spiritului, formulele mai mult sau mai puțin osificate se înscriu ca elemente apte de a genera spectacolul hilar provocat mai întotdeauna de inserția mecanicului, a repetitivului, în domeniul firescului existențial.

Dintre români, Urmuz a împins la extrem cel dintîi această latură a ludicului, procedînd, în paginile sale „bizare", la un asemenea travaliu critic-demascator ; mecanismele limbajului, ticurile și clișeele expresiei literare susțin la el o „comedie a literaturii" sfîrșind, cum s-a spus, într-o adevărată „apocalipsă". *Cronicari*, cunoscuta „fabulă" a aceluiași, text predadaist, se înscrie în spațiul ludic prin mimetismul parodic al tiparelor celor mai exterioare ale unei specii poetice (aici fabula) în interiorul cărora sînt introduse conținuturi aberante ce anihilează, practic, comunicarea : ceea ce se imită este un mecanism strict formal (organizarea textului în „fabulă" și „morală", o anumită formă metrică, rima), perfect asimilat, în afara oricărei „acomodări" la semnificat. Constrîngerea formală este transgresată astfel prin instituirea, în interiorul acestor „carcase" rigide" a unei foarte libere mișcări a semnificanților, cu efecte subversive, grav-deviante, asupra sensului. Funcția „pragmatică" a

textului este anihilată, încît rămîne pura plăcere mimetică, la fel ca în unele jocuri de copii ce cumulează elemente incongruente ale limbajului, în virtutea unor asocieri automate dictate de necesităţi eufonice :

Cică nişte cronicari
Duceau lipsă de şalvari
Şi-au rugat pe Rapaport
Să le dea un paşaport.
Rapaport cel drăgălaş
Juca un carambolaş,
Neştiind că-Aristotel
Nu văzuse ostropel
„Galileu !, O, Galileu !
Strigă el atunci mereu
Nu mai trage de urechi
Ale tale ghete vechi".
Galileu scoate-o sinteză
Din redingota franceză,
Şi exclamă : „Sarafoff,
Serveşte-te de cartof !"

Prezentată ca o ghicitoare sau formulă de joc infantil, „morala" pseudofabulei propune alegerea între doi termeni sinonimi, fără nici o legătură, şi unul, şi celălalt, cu „evenimentul" narat, a cărui învăţătură s-ar fi cuvenit s-o rezume : „Pelicanul sau babiţa".

Cele două *Strofe* tipărite de Ilarie Voronca în revista *75 H.P.*, (în unicul său număr din octombrie 1924), dintre care a doua nu e decît transcrierea în ordine inversă a celei dintîi, ce însumase într-un tipar discursiv tradiţional propoziţii fortuite, voit prozaice, cu intenţii demitizante, participă la un demers similar : ele doar mimează parodic discursul liric, redus la o mecanică pseudoceremonială, la o formă vidă, în care poate fi turnat orice „conţinut" :

Monsieur l'archange est un bon chef contable
Euridice : să-ţi prind ochii cu ace de siguranţă
te rog pînă aici fără aluzii matematice
Euridice mă duc să mă culc.

Răsturnată, „strofa" nu adaugă, nici nu scade nimic ; jucîndu-se, ironic, de-a poezia, autorul face din jocul său un mijloc de subversiune a modalităților consacrate ale comunicării lirice.

Rețeta de fabricație a poemului dadaist, propusă de Tristan Tzara, indicase, dealtfel, cu cîțiva ani mai înainte, drumul unor astfel de exerciții ludice. Tăierea și amestecarea cuvintelor de ziar într-un sac substituia, ironic, poeziei un joc de hazard, corectat — pentru ca aerul de farsă să fie și mai evident — de niște procedee care, completînd „rețeta", atrăgeau atenția asupra inanității depozitului de formule retorice. Criteriul pur cantitativ (lungimea poemului) îl înlocuia pe cel al valorii estetice („Alegeți din acest ziar un articol avînd lungimea pe care socotiți că o veți da poemului dumneavoastră") ; atenția acordată formei se traducea, hilar, în grija cu care se cuveneau tăiate și apoi copiate cuvintele ; „arta combinatorie" și „laboratorul creației" nu cereau mai mult efort decît „agitarea" sacului : „Decupați articolul. / Decupați apoi *cu grijă* fiecare dintre cuvintele ce alcătuiesc acest articol și puneți-le într-un sac. / Agitați încet. / Scoateți apoi fiecare tăietură una după alta. / Copiați *cu conștiinciozitate* în ordinea în care au ieșit din sac". Rezultatul astfel obținut în bucătăria textuală putea constitui, desigur, obiectul unor nu mai puțin caustice observații privind „sinceritatea", „originalitatea", „sensibilitatea" poetului : „Poemul vă va semăna. / Și iată-vă un scriitor infinit de original și de o sensibilitate fermecătoare, cu toate că neînțeleasă de vulg" [1].

Jocul poeziei — analog aici cu așa-numitele „jocuri destructive" ale copiilor — se înfățișa în felul acesta ca revers „gratuit" al gravei „munci creatoare", cu procedee și reguli răsturnate, într-un „ca și cum" derizoriu ; „gratuitate" semnificativă, totuși, prin caracterul ei subversiv și, nu mai puțin, prin sugestiile implicate de simbolica distrugere. Căci, lipsind orice străduință de orga-

[1] Tristan Tzara, *Sept manifestes Dada. Lampisteries*, Paris, J. J. Pauvert, 1963, p. 64.

nizare discursivă, atingîndu-se gradul zero al convenționalizării, *tabula rasa* se realizează obsesia „pămîntului virgin" — componentă mitică a stării de spirit avangardiste — a spațiului originar, în care, din „haosul" limbajului se vor putea închega formele pure, de absolută noutate, ale imaginarului poetic : nouă vîrstă de aur, a disponibilității creatoare infinite, nesupuse nici unei reguli moștenite, de natură a o constrînge și limita.

Esențială rămîne, totuși, la dadaiști funcția negatoare a ludicului ; camarazii și discipolii lui Tzara își propun aproape exclusiv să deregleze „jocul" tradițional al poeziei, compromițîndu-l printr-o „îngînare" clovnească, transformîndu-l într-o comedie a literaturii.

La înscenarea ei contribuise pe teren românesc — cu exemplul lui Laforgue înainte — și un Adrian Maniu în *Salomeea* sau *Flori de hîrtie*, iar primele poeme ale lui Tzara însuși indicau tentația ludicului ca eliberare de o anume gravitate a poeziei tradiționale prin mimarea ingenuității copilului insensibil la aspectele tragice ale existenței (precum în poeziile *Glas* ori *La marginea orașului)* și înclinat să vadă totul sub semnul jocului și invitînd la joacă :

Se întorc pescarii cu stelele apelor
împart bucate săracilor, înșiră mătănii orbilor,
împărații ies în parcuri la ora asta care seamănă cu vechimea gravurilor
și servitorii fac baie cîinilor de vînătoare
lumina-și îmbracă mănuși
deschide-te fereastră — prin urmare
și ieși noapte din odaie ca din piersică sîmburul,
ca preotul din biserică
dumnezeu : scarmănă lîna îndrăgostiților supuși,
vopsește păsările cu cerneală, înnoiește paza de pe lună.
— hai să prindem cărăbuși
să-i punem în cutie
— hai la pîrîu
să facem oale de lut
— hai la fîntînă să te sărut
—hai în parcul comunal

pînă o cînta cocoşul
să se scandalizeze oraşul ...
(Înserează)

Finalul altui poem *(Insomnie)* se înscrie sub semnul unei similare degajări de solemnitatea discursului liric erotic, totul reducîndu-se la sfera „minoră" a jocului :

Pentru mîine
Să mă plimb cu tine în grădina publică
Fii păpuşă
Să-ţi înţeleg mecanismul
Fii pisică
Să mă joc cu tine altfel
Fii soră mai mică
Să mă îngrijeşti
Să nu mai presupui că te înşel
Să-ţi fiu Polichinelle cu muzică.

Şi nu lipsesc, din aceste prime poeme, nici unele propoziţii anunţînd autoironia clovnescă din *Manifestele Dada*, precum aceste versuri din */Fragmente/ :*

se sparg jucării de sticlă între stele cu lanţuri la animale
şi în gheţari aş vrea să urmez
cu rădăcina
cu boala
cu nisipul ce-mi furnică în CREIER
fiindcă sînt foarte inteligent
şi în întuneric (s.n.).

Dacă reţinem tendinţa accentuată în poemele sale româneşti, de dereglare a discursului prin introducerea de elemente parazitare, fortuite, menite să tulbure comunicarea, ne putem face o imagine aproximativă despre „jocul" lui Tzara ca manipulare şi perturbare a convenţiei literare şi, pe de altă parte, ca deschidere spre un spaţiu mai mobil al expresiei.

Că regula jocului este, în această etapă preavangardistă, bruiajul regulilor moştenite, o atestau, în aceeaşi

vreme, și versurile lui Ion Vinea, apropiate în multe privințe de ale prietenului său. O spune, între altele, *Un căscat în amurg*, ce desfășoară, sub titlul voit prozaic, antitradiționalist, o imagistică insolită, cu evident substrat ironic, caricatural : „Cloșcă supranaturală, seara închide aripi de nori pe ouăle sătești, și pe un dîmb din fund Dumnezeu a jucat table și a scăpat Gîrcenii, zaruri cu geamul rotund". Sau : „iată vîntul se înhamă cu tălăngi moștenite din tată în fiu" ; „gospodăriile cerului s-au închis, sfinții și-au lepădat / pe nori nestinse pipele și s-au culcat cu nevestele / căci turme biblice și plictisite urcă, urcă, urcă, pe / cărare și pocnesc printre bice, hăis-cea și vorbe murdare". Ceva mai tîrziu (poemul citat anterior datează din 1915), poetul va prelua ironic, într-o „poezie de dragoste", limbajul jurnalistic, de „mică publicitate", într-un joc al înlocuirii „critice" a unei convenții „nobile", cu alta, de un strident prozaism ; e cazul poemului *St. Martin* (1920) :

Iubita de altădată răspunde la numele de Margareta,
ochii ei trădează visuri palustre,
chipul ca ora ceaiului, părul
așijderi — pare mai înaltă decît e,
semne particulare nu are,
găsitorii se vor adresa la ziar
unde vor primi o bună recompensă.

O situație semnificativă, din unghiul care ne interesează aici, o ilustrează poezia din etapa „constructivistă" a avangardei românești. Gravității programului constructivist, atras de rigoarea intelectuală a imaginarului supus unei discipline „inginerești" în concordanță cu veacul mașinist luat ca model, nu-i corespunde decît în mică măsură poezia care se face, bunăoară, în paginile revistei *Integral*. Mai întîi, se remarcă aici un firesc entuziasm, simili-infantil, în fața spectacolului modernității, văzut ca *feerie* ; poetul (un Voronca, un Ștefan Roll) se minunează ca un copil de surprizele oferite mereu de noile peisaje citadine, de performanțele tehnicii etc., dar foarte repede, voluntar sau nu, entuziasmul inițial

primește nuanțe ironice ; ambianța mașinistă, ritmurile mecanice, „de aparat Morse", introduse în imaginarul poetic, primesc, mai curînd, funcția acelui *du mécanique plaqué sur du vivant* din definiția comicului. Naivitatea și prospețimea unei imaginații gata să se deschidă spre zonele feericului modern suferă o distorsiune ; asociate cu „viul" (de exemplu, în lirica erotică) elementele din domeniul mecanicului nu pot genera decît efecte caricaturale, grotești, comice. „Te port în mine ca un registru copier" — scrie Voronca într-o poezie de dragoste, iar Ștefan Roll se confesează astfel iubitei, prins în jocul imaginilor insolit-prozaice, demistificatoare : „inima ta o port ca o cravată bleu" ; sau : „Iubita mea dezarticulată perpendiculară / splina ta e mașină de cusut nori", „prin sînge circulă-mi ca un ford cu faruri".

Dilatării retorice a discursului amoros romantic i se opune, în replică, jocul parodic, șarja unui limbaj nu mai puțin hipertrofiat, în care imaginile „epocii activiste, industriale", convocate într-o sarabandă mecanică, alături de asocierile cele mai prozaice, vin să distrugă prestigiile verbului nobil și solemn. Iată un poem de același Ștefan Roll : *Maison d'orez*, al cărui titlu deformează deja, caricatural, o probabilă *Maison dorée :*

consumă-mă cît pe o stofă în careuri o molie bleu
. . . . . .
întinde-te în mine ca o pată de *eau-de-cologne*
glasul e cu frunze-n urechi

vrei să rugînești — armă, să deraiezi — tren
vrei să te alterezi ca o friptură de oțel
să te rupi ca un calendar
treci treci țintuie-mă atlas geografic, zvîrle-mă
minge de tenis poartă-mă pălărie de paie
manuela manuela *die grüne* manuela
logica Ostande finanțe TSF

Modelul urmuzian poate din nou funcționa în acest spațiu propice caricaturizării discursului erotic, în texte

evidențiind plăcerea jocului întors, subversiv, spre constrîngerile gravității romantice a efuziunilor sentimentale:

Lasă luna grîul să și-l depene
eu totuși Doamnă vă trimet un pepene
flexibil și cu mult sînge rece
acest pepene a învins orice foarfece
fîntîni sar ca epe-ne
rvoase
ce vărgat e un pepene
poliglot cu favoriți englezești
frumoase
un tramvai e mai rotund ca un pepene
ori un pepene e mai pătrat ca un tramvai ...

Pe acest teren, jocul e împins, poate, cel mai departe, de către Ion Vinea însuși, care publică în numărul 2 al revistei *Unu* (mai, 1928), un poem, *Eleonora,* ce nu e decît caricatura imensă a exclamațiilor sau „suspinelor de amor" romantice, înscrise în diagrama actului consumat mecanic :

Tu
Tu
Ah tu Ah tu
T U U U U U U U
Ah — tu Ah
T U U U U U U U U
Ah—tu ah — tu ah — tu ah
Tu Ah Tu Ah T U U U U
Ah—tu ah — tu ah — tu ah — tu ah
ah-ha-ah-ha-ah-haah-ha-ah
ah-Ha ah-Ha ah-Ha A H
a — a — Ah Ha
a a a a a a H
T U U U U u u u u
EELEe oo noo ra

De un particular interes pentru definirea dimensiunilor ludice ale spațiului avangardist este și *teatra-*

litatea gesticulației, gustul evident pentru *inscenare*. Ele se referă în egală măsură la modul de reprezentare a *universului* poetic și la construirea imaginii *poetului*, a subiectului liric. Așa cum se jucase cu mecanismele poeziei tradiționale, demontîndu-le cu satisfacție și recompunîndu-le în ansambluri aberante, grav perturbate de elemente străine, avangarda recurge adeseori la un *joc cu măștile*, marcînd conștiința acută a *convenției* literare. Modernismul incipient introdusese în lirica noastră (prin Adrian Maniu din *Romanța spînzuratului;* prin *Doleanțe*-le sau *Lemento*-ul lui Vinea; prin unele poeme de Tristan Tzara și chiar prin Minulescu) reprezentarea „artistului ca saltimbanc", după expresia lui Jean Starobinski. Era rezultatul unei importante schimbări de atitudine față de portretul romantic al poetului-geniu, într-un moment în care statutul marginal al creatorului modern începe să fie considerat cu mai multă luciditate, cu o privire critică și autocritică. Sensibilitatea și conștiința în criză a poetului ating forme extreme în spațiul avangardist. Cum am mai spus și altă dată, poetul de avangardă înțelege să se revolte la modul spectacular [1], făcînd apel, pe de o parte, la o retorică „negativă" (prin prelucrarea ironică a unor formule devalorizate de uzul excesiv și pretîndu-se, ca atare, la caricatură și deriziune), iar, pe de altă parte construindu-și el însuși o retorică proprie, în care elemente romantice și moderniste coexistă într-o expresie ambiguă, asociind pateticul cu ironia. Tema barocă a „lumii ca teatru" își găsește, de asemenea, o prelungire fertilă în acest spațiu al distanțării de spectacolul formelor literare și al lumii în general, privită nu o dată ca succesiune de evenimente absurde, la limita haoticului. Manifestele diverselor grupări de avangardă (dar cîte din *poeziile* scrise sub semnul lor nu-și conțin propriul „manifest" ?) atrag deja în mod violent atenția asupra unor astfel de modelări ale imaginii poetului și creației sale. Între seria de reprezentări ale poetului ca *măscă-*

[1] Ion Pop, *Avangardismul poetic românesc*, București, E.P.L., 1969, cap. *Literatura manifestelor*, p. 40—50.

rici, clovn, bufon și imaginea „marelui Damnat" rimbaldian se succede o gamă variată a jocului cu măștile.

În faza mai accentuat critică și negativistă a avangardei — bunăoară, în *Manifestele Dada* ale lui Tristan Tzara — preponderente sînt primele ipostaze, preluate de la simboliști și urmașii lor ; „Clovnul farsor" al lui Adrian Maniu revine la autorul *Manifestelor Dada* într-o expresie violent-grotescă, pe măsura nihilismului programatic : „știm că nu sîntem liberi și strigăm libertate" ; „Sîntem directori de circ și fluierăm printre vînturile bîlciurilor, printre mînăstiri, prostituate, teatre, realități, sentimente, restaurante, ohi, hoho, bang, bang"; „Uitați-vă bine la mine ! Sînt idiot, sînt un farsor, sînt un închipuit. Uitați-vă bine la mine ! Sînt urît, chipul meu n-are expresie, sînt mic. Sînt la fel cu voi toți" [1]. Grimasele infantile și un limbaj corespondent aduc în scenă o figură umană ce-și pune sub semnul întrebării propria valoare cu conștiința deplină a relativității tuturor realităților lumii. Jocul are încă libertatea distanței față de seriosul unei existențe privite ca derizorie și absurdă, și nemeritînd, ca atare, o angajare prea profundă. „Conferințele" vide din serile dadaiste pariziene vor spune același lucru, iar tîrziile ecouri de la 75 *H.P.* se vor înfățișa ca manifestări pur ludice ale unor astfel de atitudini sfidătoare. Latura critic-demascatoare a acestor demersuri este acum dublată și chiar depășită de *plăcerea* jocului : poza „dandy", stilul de reclamă comercială imitat cu voluptate de cei ce știu că nu pot fi nici ei, în ultimă instanță, decît niște harnici fabricanți de noi formule, atestă degajarea, tipică pentru spațiul ludic, de tot ceea ce amintește, într-un fel sau altul, gravitatea și povara vieții de fiecare zi. Iată, în acest sens, o „reclamă" din 75 *H.P.*, menită să atragă atenția asupra „pictopoeziei" : *„LA PICTOPOÉSIE, invention du peintre VICTOR BRAUNER et du poète ILARIE VORONCA est le dernier-cri de l'heure actuelle. Tous les dandys doivent se tailler leurs habits d'après la coupe pictopoétique.*

[1] Tristan Tzara, *Sept manifestes Dada..., passim.*

[...] *PICTOPOÉSIE TRIOMPHE SUR TOUT ENREGISTRE TOUT RÉALISE L'IMPOSSIBLE*". Sau, tot acolo, această „invitație" fantezistă prelungind gesticulația ludic-provocatoare a spectacolelor și „conferințelor" dadaiste dintre anii 1916—1920 : *„LE GROUPE 75 H. P. organise un grand théâtre anti-théâtral avec des représentations foudres asphaltes hépatisme diatermie acide carbonique LES SPECTATEURS DOIVENT VENIR EN TOILETTES SPECIALES PREVUS de gants de boxe de chaussures de pommes de terre de claxons trompettes signaux de revolvers préférables browning des perruques d'asbest"*.

Pure produse ludice, coborîte direct din grimasele clovnești ale „Manifestelor" dadaiste, sînt și unele antipoeme de genul celui semnat Miguel Donville pe o altă pagină a revistei, sub titlul... *Unt cu pîine :* „Șireturile de ghete sunt un aliment prețios / Kant și Fratelini / Rasol de vacă cu cremă de ghete Cavaler / *Selecta difusion de autores del bajo apartado* [...] August Prost și Marcel Proust / Îmi plac dulcețurile acre și apele sălcii [...] Tăcere — vorbește limba pantofului" ș.a.

Nu trebuie să se citească, desigur, în asemenea texte, mai mult decît sînt ele cu adevărat : niște jocuri, spectacole în care gestul și verbul deriziunii cedează din caracterul „provocator" în favoarea plăcerii ludice ; teribilismul sfidării e, de acum, mai mult jucat, încît se justifică deja „definițiile" ironic-îngăduitoare cu care chiar dadaismul dintre Zürich și Paris va fi calificat, în anii următori, de un F. Brunea-Fox ori Saşa Pană : „pușcă încărcată cu zgomot pur" și „mitralieră de confetti".

Nu mai puțin senin apare și jocul poetului-saltimbanc și *sportsman*, „întrecînd toate performanțele mondiale", din teritoriul „integralismului" românesc. Gravitatea proiectului inovator e deviată către destinderea ludică — bucurie a invenției, a descătușării forțelor imaginative, joc frenetic, amețitor, acaparînd ființa în vîrtejul spectacolului universal. În viziunea lui Ștefan Roll, dintr-un poem dedicat lui *F. T. Marinetti* (în numărul 12/1927 al revistei *Integral*, consacrat futurismului), „in-

tegraliştii" înşişi trăiesc şi se manifestă sub imperiul unei irepresibile porniri ludice :

Integralişti vom schia în văzduh cu avioane
să ne amuzăm vom aprinde constelaţiile cu cox
ultrapoeţi vom ateriza dinadins pe stadioane
ca să scrim poeme şi să facem matchuri de box ...

Poemul se vrea acum „în aer liber" — cum zice, acelaşi Ştefan Roll, deschis unor viziuni de paradis recuperat, căruia imagismul de sursă suprarealistă îi va conferi noi dimensiuni :

în aer liber cîinii fac gargară cu stele
cerbii sînt regizorii ramurilor, apelor
şi prin potecile nevertebrate, drumul
se decapitează în rîpe.
Priveşte : lumina e albă,
ca pieptul păsărilor de mare
in corpore pitpalacii îşi chiuie limbile
ecoul umple gurile văzduhului şi clopotele de aer.

Eu sînt mai înalt decît tine cu o vrabie
. . . . . .

Din cuierul aerului desprindeam
cocoşi sălbatici
sîngele îşi bătea cu grindină în geamul inimii
cerul saltimbanc se tăvălea pe cîmpuri ...

La rîndul său, în *Plante şi animale,* sau în *Brăţara nopţilor* (1929), Ilarie Voronca desfăşura viziunea unei lumi în care totul devine spectacol, într-o imagistică luxuriantă, de feerie cosmică : „Marea e un teren de fotbal [...] Marea e un circ şi se dau peste cap maimuţele valurilor [...] Marea acrobat se leagănă pe trapezul aerului" ; „...literele aruncă lumini ca brăţările dansatoarei [...] Se împleticesc serpentinele de culori şi de imagini / Se desface o cortină peste balul inscripţiilor cerneala" ; „Furtunile apleacă balanţa fulgerelor / Au arun-

cat peste umărul nostru banduliera fulgerului / Beteala incendiilor [...] Cîmpiile dansează cu pasul lent în ierburi [...] Aplauzele se frîng ca păsările în pînzele corăbiilor" ş.a.m.d. Foarte curînd, însă, libertatea jocului se va izbi de obstacole reînnoite şi ele, şi atunci numai umorul negru (ca la suprarealiştii din perioada postbelică) va mai compensa cît de cît absenţa adevăratei eliberări. Entuziasmul ludic va cunoaşte unele supravieţuiri ; bunăoară, în „limba leopardă", de prospeţimi copilăreşti, a lui Virgil Teodorescu, sau la Gellu Naum dintr-un poem ca *Vasco de Gama,* unde declanşarea dicteului automat atrage în seriile asociative elementele cele mai diverse, generînd, în jocul întîlnirilor fortuite, o viziune grotescă, ironică şi absurdă, sprijinită şi pe o anume mecanică a sintaxei şi a contaminărilor substanţei sonore a versurilor. Rezultă un spectacol ale cărei secvenţe propun mereu raporturi insolite, contrazicînd logica „normală" şi deschizîndu-se astfel cînd spre mult invocatul *merveilleux* suprarealist, în latura lui misterios-angoasantă, cînd — cele mai adeseori — către un soi de „comedie onirică" [1] :

dar Vasco de Gama e un alt călător
el miroase apa cu ajutorul lunetei
nările i se prelungesc pînă la ţărm
pentru că el mănîncă şi capul cîrmaciului

*

acolo e o albină şi o femeie
şi femeia înţeapă albina cu degetul

*

dar batista îşi arată dinţii spre comandantul
care îşi balansează pendulele din urechi
şi pendulele supărate i-au ars barba
barba a cerut iertare esteticii
estetica a mîncat biscuiţii
urcaţi în obositoare ascensiune spre gură

[1] Pentru o dezvoltare mai amplă a acestei probleme, v. *Avangardismul poetic românesc*, p. 252—265.

dorm toate actele
actele de căsătorie de mobilizare
actele de tutun de nasture de sticlă
actele de nas în care scrie
cum Vasco de Gama alunecă prin ploaie

De cele mai multe ori i se va substitui însă patosul neoromantic al disperării și sarcasmului (vizibil încă la Voronca, Geo Bogza și decisiv în paginile lui Gherasim Luca, pe care se proiectează umbra damnatului Maldoror).

Ca în mai toată poezia modernă, apare și la avangardiști un moment al *saturației de joc*, cînd mobilitatea imaginației solicitate mereu de noi transformări nu poate învinge sentimentul funciarei precarități a invenției. Jocul se deschide spre un orizont metafizic, privirea poetului devine sceptică, asistînd la fragilitatea jocului mundan de nestăpînit, absurd în desfășurările sale dictate de un jucător absent, poate inexistent.

Ludicul apare astfel ca o componentă fundamentală a atitudinilor avangardiste, indiferent de nuanța mișcării. El traduce nevoia eliberării de sub tirania convențiilor de orice fel, a „bunelor maniere" idealizate de lumea burgheză. Expresie a libertății subiectivității creatoare, a degajării de împovărătorul „serios" existențial, spațiul avangardei se constituie ca un teritoriu de excepție, în care se desfășoară ritualul ambiguu al subminării și distrugerii universurilor literare constituite, deopotrivă cu cel al instituirii unor lumi în mișcare, etern disponibile pentru transformare. Jocul exhatologic, apocaliptic, e acompaniat în permanență de celălalt, *inaugural*, proiectînd universuri probabile. *Jocul lumii*, spectacolul universului exterior se conjugă cu cel al „subteranelor fantastice" ; însuși actul imaginării devine un spectacol ai cărui creatori — și spectatori totodată — sînt poeții avangardei. Căci ei păstrează, în miezul euforiei ludice, dramul de conștiință lucidă, critică și autocritică, ce le dezvăluie fragilitatea scenariilor imaginare. Libertatea cîștigată împotriva convenției e pîndită me-

reu de sentimentul provizoratului, al excepției sale într-o lume dominată, în fond, de *necesitate*. Semnificația demersului avangardist nu scade însă prin aceasta, chiar dacă, la capătul actului ludic, sau chiar în toiul desfășurării sale, poeții ajung la concluzia, nu lipsită de melancolie, că — oricît de spontan, — jocul cu cuvintele este tot literatură, că, inevitabil, el trebuie să respecte regula ... jocului.

„Meşteşug" şi „joc" la Tudor Arghezi

Imaginea pe care Arghezi, cînd serios, cînd disimulîndu-se, i-a plăcut s-o ofere despre sine a fost aceea a unui „simplu" *artizan*. Cînd s-a decis, tîrziu, să debuteze cu o carte, şi-a aşezat poemele sub formula — şi modestă, şi orgolioasă — de *cuvinte potrivite*; adică „doar" îmbinate, combinate ca orice alt material, vizînd o anume armonie ; dar, de fapt, şi *adecvate* unor realităţi existenţiale, confundîndu-se cu *natura*, putîndu-se substitui unui *cosmos*. Căci în dubla-i accepţiune, „potrivirea" cuvintelor se definea în egală măsură ca alchimie a *verbului* şi a *lumii*, Cuvîntul apărînd ca un fel de precipitat-esenţă al lucrurilor : „Am luat cenuşa morţilor din vatră / Şi am făcut-o Dumnezeu de piatră" ; veninul strîns l-am preschimbat în miere" ; „Din graiul lor cu-ndemnuri pentru vite / Eu am ivit cuvinte potrivite" ; „Făcui din zdrenţe muguri şi coroane".

O tabletă din 1924, *Scrisoare cu tibişirul*, orienta în acelaşi sens. „E miraculos cuvîntul — nota poetul — pentru că la fiecare obiect din natură şi din închipuire corespunde un cuvînt. Vocabularul e harta prescurtată şi esenţială a naturii, şi omul poate crea din cuvinte, din simboale, toată natura din nou, creată din materiale în spaţiu şi o poate schimba [...] Cuvîntul permite evocarea şi punerea în funcţiune a tuturor puterilor închipuite şi sacre". Şi, tot acolo, adăuga : „Dar cuvîntul însuşi nealăturat unei împrejurări descrise are o viaţă personală, împrumutată de la lucruri, şi el poate ajunge o pu-

tere de sine stătătoare [...] Fiecare scriitor este un constructor de cuvinte, de turle și de sarcofagii de cuvinte [...] Nici un meșteșug nu este mai frumos și mai bogat, mai dureros și mai gingaș totodată ca meșteșugul blestemat și fericit al cuvintelor" [1].

„Artizan", poetul lucrează — cum se poate vedea — în sensul Totalității. Potrivirea cuvintelor reface, în mic — recunoscîndu-se dependentă și solidară cu ea — suita actelor demiurgice, originare. „Hărții prescurtate și esențiale a naturii", meșteșugarul îi dă o replică ce nu i se opune, ci, dimpotrivă, o reliefează și îmbogățește prin verbul său, care își recîștigă statutul de forță magic-întemeietoare, asemenea Logosului. Căci, permițînd „evocarea", cuvîntul este și „punere în funcțiune a *tuturor* puterilor închipuite și sacre", și, ca atare, se afirmă el însuși ca putere prin care se poate crea „toată natura din nou" [2].

O astfel de interpretare a *poiesis*-ului îl include, ca meșteșug, printre activitățile grave, participînd la sfera „seriosului" existențial : artizanul e, prin excelență, un lucrător ; frumosul nu poate fi disociat, s-ar părea, de povara muncii, al cărei rezultat este ; de aici și atributele sale de „dureros" și „blestemat", regăsibile în numeroase texte confesive — poeme sau tablete. Înainte de a ajunge produsul finit al artei combinatorii, cuvintele sînt „frămîntate mii de săptămîni" (*Testament*), iar în țesătura poemului, cum ne spune *Un cîntec* din *Versuri de seară*, „s-a strecurat / Un tighel de sînge-nchegat" ; „Zbucium, suferință și asceză" [3] ; „o viață îngropată în temelii" [4]. Afirmația că „scrisul nu e o simplă jucărie, și tragedia lui e cu atît mai grea, cu cît îl guști mai mult" [5] sînt date care, considerate definitorii pentru actul scrisului, ar argumenta în sensul identificării „artizanatului" arghezian cu aria muncii dificile, împovărătoare și grave, care l-ar exclude categoric din domeniul ludicului.

[1] T. Arghezi, *Ars poetica*, Cluj, Dacia, 1974, p. 80—82.
[2] T. Arghezi, *op. cit.*, p. 80—81.
[3] *Ibidem*, p. 157.
[4] *Ibidem*, p. 222.
[5] *Ibidem*, p. 213.

Pe de altă parte, modul în care Arghezi dimensionează mitul romantic al inspirației, modelat în tipare biblice și pus în relație cu travaliul meșteșugarului, ar sugera că ipostaza artizanală a poeziei e departe de a se confunda cu *jocul*. Citatul poem *Un cîntec* este, din acest punct de vedere, edificator : poetul-țesător apare aici doar ca „ostenitor[ul] mut / care [a] grăit și nu și-a dat seama", căci prin vocea lui se exprimă *altcineva*. „Eu am prins numai războiul și scama", poetul e simplul executant al unui proiect ce nu-i aparține, prezentîndu-și creația ca pe o ofrandă făcută celui care a inspirat-o. Orice tentație a jocului este absentă, și nimic din libertatea, detașarea și inițiativa inventivă a „jucătorului" nu apare în acest caz. Inspirația „de sus" e implicată de la început și devine decisivă în actul creației, nemailăsînd vreun spațiu de manifestare voinței lucrătorului. În loc să domine, el e un dominat ; în loc să lucreze jucîndu-se, el suferă chinul muncii.

Și totuși, postura *meșteșugarului* și a *jucătorului* comunică intim în viziunea lui Arghezi, suprapunîndu-se adeseori. În *Ars poetica. Scrisori unei fetițe* — text datînd din 1927, și care e, cum se știe, răspunsul la violentul atac al lui Ion Barbu din *Poetica Domnului Arghezi* — o asemenea identificare e evidentă. „N-am făcut altceva nimic, m-am jucat ;" „Toată viața am avut idealul să fac o fabrică de jucării și, lipsindu-mi instalațiile, m-am jucat cu ceea ce era mai ieftin și mai gratuit în lumea civilizată, cu materialul vagabund al cuvintelor date" — declară autorul *Cuvintelor potrivite*, înfățișîndu-și universul ca pe o „vitrină de optician ambulant" [1]. Contradicție ? Simplă disimulare ironică a celui dăruit cu toate harurile „slovei de foc" sub masca modestului meșteșugar ce-și mînuiește cu dexteritate „jucăriile" ? — Motivația aparentei inconsecvențe e mai complexă, dincolo, chiar, de poza ironică a modestiei.

Ori de cîte ori vorbește despre „meșteșugul" său, Arghezi îl raportează, mai mult sau mai puțin explicit, la celălalt mare meșteșug, al Creației. Reușita, ca și eșe-

[1] T. Arghezi, *op. cit.*, p. 101—102.

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

cul se măsoară la el în funcţie de mai marea sau mai mica apropiere de condiţia demiurgică. Ambivalent — „slovă de foc" şi „slovă făurită" —, actul creator e o prelungire, în fiinţa umană şi la nivelul umanului, a însăşi puterii etern constructive a cosmosului. „Artizanul" — poet, impulsionat de „harul" ce-l face participant la „toate puterile închipuite şi sacre", este cel ce le aproximează în forme ale propriei experienţe, încercînd să se menţină cît mai aproape de înfăţişările originare ale lumii. Astfel încît faţă de cuvintele — „hartă prescurtată şi esenţială a naturii", poetul se află într-o poziţie echivalentă cu aceea a Demiurgului în raport cu materia universală, aşteptînd să fie modelată în zilele Genezei. Agent intramundan al Absolutului („Cel ce ştie însă nu cunoaşte / Varsă-ntuneric alb cu mîna mea" — se spune în *Epigraf*), meşteşugarul din lumea cuvintelor se simte chemat şi aspiră să construiască un similicosmos în care să se poată regăsi chipul răsfrînt în vers al tuturor lucrurilor. A crea „toată natura din nou", sau a înlocui natura cuvintelor insuficient expresive cu „o natură de adaos" — cum se spune în *Ars poetica* — sînt proiecte solidare, vizînd o unică voinţă de demiurgie reluată ; în confesiunile din 1941, publicate sub titlul *Dintr-un foişor*, poetul nu va afirma altceva : „Scrisul născocit de oameni ca o zămislire din nou a lumii, are o putere egală cu aceea exprimată în Geneză" (s.n.).

Or, dacă universul liric e natură refăcută în cuvinte, iar poetul urmează modelul mitic al marelui artizan din Geneză, idealul său nu poate fi altul decît acela de a atinge, în felul său, şi în „materialul vagabund al cuvintelor date", un fel de omnipotenţă, de libertate şi îndemînare corespondente. „Meşteşugul dureros şi blestemat" ca muncă apăsătoare de sclav al verbului, „frumos" şi „fericit" doar în măsura în care ar exprima satisfacţia lucrului bine făcut, se cere depăşit spre o stare de graţie permanentizată, excluzînd orice urmă a efortului şi suferinţei ; Arghezi reface în felul acesta o dimensiune a poetului raportabilă la jocul divin : în ipostază ideală,

[1] T. Arghezi, *op. cit.*, p. 199.

poetul este pentru el *un zeu care „munceşte" ca şi cum s-ar juca*. Referindu-se la jocul cultual, Eugen Fink caracterizează un model mitic în interiorul căruia se situează de fapt şi poetul — demiurg-artizan al lui Arghezi : „Munca zeilor — scrie filosoful german — pe care miturile ne-o relatează, este departe de funestele oboseli ale muncii umane ; ea e uşoară şi nu cunoaşte nici un efort. Din punctul de vedere al omului, ideea ce pare a fi cea mai bună este că în fond, dominaţia şi munca sînt pentru zei nişte jocuri" [1].

Afirmînd că n-a făcut decît să se joace, Arghezi se „scuză", desigur, ironic, faţă de detractorii săi, deplasînd problema creaţiei în domeniul „gratuităţii", al aparentei nonangajări şi iresponsabilităţi, al ne-seriozităţii lucrului său. Dar această deplasare angajează, de fapt, cum se vede, o problematică de adîncime a artei sale poetice. Altora, „jocul" său le poate părea „un joc ridicul, care nu poate ispiti un om grav" ; pentru poet, el este expresia libertăţii sale cvasidemiurgice, a acelei zeieşti uşurinţe a construcţiei şi modelării lumii — disimulată sub masca dexterităţii artizanale : „Jucăria e, dealtfel, lesnicioasă de fasonat : constrîngi cuvîntul să fie strivit între un arc şi un copac şi cînd vrei să sară cuvîntul dai drumul la capac, şi cînd vrei să stea încordat pui capacul la loc şi închizi cîrligul. Atîta tot" [2].

Jucîndu-se „cu convingere şi gravitate" (cum fac şi copiii), poetul ştie însă că „toată jucăria are un înţeles" — şi acesta nu poate fi desprins de fundamentalul proiect demiurgic ; în lumea „jucăriei" care e poemul, se reproduce în mic marele univers : „E nevoie să te joci de mic şi să adaptezi o viaţă şi o nefericire pe statul mic al jucăriei" [3]. Replică a *naturii*, microcosmosul construit de poet la modul ludic îşi asigură dăinuirea tocmai întrucît concentrează „viaţa" : „Dacă mărgelele şi jucăriile mele sînt date pierzaniei, ceea ce nu cred, din pricina cantităţii de viaţă, de sănătate şi de timp cristalizate

---

[1] E. Fink, *Le jeu comme symbole du monde*, p. 187.
[2] T. Arghezi, *Ars poetica*, p. 100.
[3] *Ibidem*, p. 102.

în substanța lor, eu unul nu mă îngrozesc : mă joc înainte" [1].

E aici — ca să folosim termenii lui Baudelaire — o „morală a jucăriei" semnificativă prin care ambiguitatea (auto)definiției poetului, ca artizan și jucător, sau ca artizan-jucător, e deplin justificată. În calitate de meșteșugar, poetul *trudește* pentru realizarea produselor sale, situîndu-se în spațiul „seriosului" existenței ; potrivirea cuvintelor — care sînt materialele pe care le fasonează — e atunci „utilă", întrucît „obiectul" (aci poemul, cartea) se înfățișează ca mesaj el însuși grav, adresat, de pildă, ca în *Testament*, „fiului", „urmașilor stăpîni" — expresie concentrată a sensului unei vieți ce se oferă drept exemplu și „învățătură". Pe acest teren, plăcerea și bucuria ludică sînt ca și excluse. De îndată, însă, ce artizanul își tratează obiectele (cuvintele) ca pe niște jucării, senzația de efort dispare, libertatea sa e, practic, nelimitată, arbitrarul și bunul plac iau locul condiționărilor exterioare, rezistența materialelor supuse modelării, resimțită altădată dureros, e absentă. „Înclinația spre jocul plastic", care ar consta, după Eugen Fink, în „a structura, a transforma niște obiecte date" cu o „plăcere încîntată" [2], caracterizează și jocul artizanului arghezian. E situația definită și în *Scrisoare cu tibișirul* ori în *Ars poetica* : crearea „din nou" a naturii e acompaniată de posibilitatea „schimbării" ei — „natură de adaos", probînd capacitatea transformatoare a meșteșugarului-demiurg, fascinat de propria putere. Poetul va putea apărea în ipostaza magicianului, a *Vraciului*, stăpîn pe un „bazar de zări și firmamente", posesor de „cîntare, cumpeni și măsuri / De prețuit cenușile necercetate / Din sufletul imponderabilei naturi" etc. — spirit prin excelență disponibil, degajat — aparent — de responsabilitățile grave.

Fără să se confunde, în totalitatea ei, cu *jocul*, creația arghezian marcată, în atîtea dintre momentele sale, de tensiuni dramatice și neliniști metafizice, îl propune totuși ca o componentă fundamentală a atitudinii crea-

---

[1] *Ibidem*, p. 103.
[2] E. Fink, *op. cit.*, p. 176.

toare. Ca spațiu de joc cu cuvintele, poezia angajează ipostaza ideală a creatorului ce-și poate manifesta autarhia similidemiurgică, durînd un microcosmos ca reflex al Totalității, un univers în care, acordîndu-i-se „însușiri materiale", cuvîntul aspiră la statutul de *natură*; jocul poeziei răsfrînge și reia astfel *jocul lumii* ca productivitate și metamorfoză infinită a obiectelor și ființelor. La modul ideal, trudnicul meșteșug al potrivirii cuvintelor se vrea joc liber, de-a lumea și cu lumea : o lume adaptată „pe statul mic al jucăriei" și comportînd astfel toate libertățile de manipulare și transformare din partea artizanului-jucător.

Numai din perspectiva acestei zeiești ușurințe și libertăți a „muncii" meșteșugarului, interpretate ludic, potrivirea cuvintelor poate apărea ca opusă gravității caracteristice sferei existențiale extraludice, activitate „gratuită", „joc de vorbe goale", ca într-un *Creion*, sau cîntec senin, la distanță de suferințele lumii :

Ai îmbătrînit, băiete,
Cîntînd stihuri și ștafete,
Potrivind, ascuns de lună,
Vorba-n fluier, care sună.

Lumea plînge de necazuri,
Tu-ți pui gîndul pe atlazuri ...

(Dor dur)

Însă așa lucrează, jucîndu-se, și zeii. Și este, poate, locul să observăm că la acest model mitic participă și drama „psalmistului" arghezian, devenit, de data aceasta, el însuși un fel de jucărie în mîna unei divinități imposibil de aproximat altfel decît în jocul infinit, mereu reînnoit, al lumii create. („Zeii se joacă cu oamenii ca și cu o jucărie a lor" — observă autorul *Jocului ca simbol al lumii*) [1]. Vana căutare a divinității ca entitate palpabilă, dincolo de prezența ei doar simțită, ghicită în

[1] E. Fink, *op. cit.*, p. 177.

substanța *făpturilor* lumii, traduce acest „joc" dramatic „de-a v-ați ascuns", al cărui prizonier este poetul ce traversează o gamă întreagă de stări : de la revolta celui ce se știe pe nedrept jucat, la resemnarea învinsului care-și constată cu amărăciune mărginirea : „din veșnicia ta nu sînt măcar un ceas". Că „exercițiul ludic al *Psalmilor* stă în simularea îndoielii" și a „necredinței" ca mască pentru „apetența de negare și sacrilegiu [și pentru] foamea senzorială de divin" [1] ni se pare mai puțin evident ; jucat, manipulat de o divinitate ce se sustrage mereu contactului direct, „psalmistul" nu are nevoie să simuleze pentru a-și exprima, cum face, frămîntările, angoasele ori conștiința limitelor, Reală, „foamea senzorială de divin", niciodată satisfăcută, se traduce — trădată fiind de un *deus absconditus* — ca *autentică*, reală suferință, neliniște, resemnare etc. Într-adevăr, în ipostaza psalmistului, poetul nu se îndoiește de existența divinității ; el are nevoie, în neastîmpărul minții sale umane, de o confruntare cu Unicul, cu Esența, trăite doar incomplet și confuz, în fragmentaritatea mundană ; proiect eroic și utopic al cărui eșec e sursa deznădejdii și a inițiativelor sisifice mereu reluate. Acestea pot părea simple jocuri, numai în perspectiva unei divine ironii, pe care chiar „psalmistul" și-o însușește atunci cînd, bunăoară, înfățișează imaginea umană, prea umană, propusă de părinții bisericii despre un Dumnezeu cu „barbă" și „haine de-mpărat". În fața spectacolului oferit de omul jucat, zeul-jucător rămîne tăcut și ascuns, lăsîndu-l să-și trăiască neputința, inutila revoltă, dezorientarea, înfrîngerea.

Îi rămîne totuși poetului-artizan și jucător sentimentul împărtășirii, fie și mediate, din principiul universal ; „neliniștita patimă cerească", „slova de foc" sînt și ale sale — de unde conștiința puterii de excepție pe care o deține. Dăruit cu „harul" creației, el imită, în mic, jocul lumii în materialitatea cuvintelor ; jucat de Absolut, el

---

[1] Șt. Aug. Doinaș, *Ludicul — vector principal al creației arghieziene*, în *Lectura poeziei*, București, Cartea Românească, 1980, p. 126.

își transformă jocul într-un fel de revanșă. Meșteșugarul este sau devine jucător tocmai în măsura în care reface, în domeniul verbului, care-i este propriu, modelul libertății și disponibilității demiurgice, puterea magică a Logosului generator de lumi. Fie că lucrează în sensul naturii, creînd din cuvinte „toată natura din nou", fie că o „corectează" și remodelează ca „natură de adaos", poetul rămîne în tiparul mitic exemplar al zeului care construiește și domină universul fără efort, ca și cum s-ar juca.

Or, cel fascinat, prin excelență, de jocul său, cel ce face din orice obiect la îndemînă o jucărie, trăind cu naivă încîntare în lumea lui, sustrasă grijilor și poverilor existenței „serioase", este *copilul*. El e în stare să vadă în orice lucru o prezență miraculoasă, îl investește cu o lumină nouă și proaspătă, de paradis regăsit. În raport cu viața frămîntată a omului matur, jocul infantil propune tocmai o astfel de imagine a originarei libertăți și purități paradisiace.

Mărturisind că își face jocul „cu convingere și gravitate", poetul adoptă, de fapt, o atitudine tipică jocului infantil. „Meșteșugul ăsta pueril" — una dintre formulele definitorii, în *Ars poetica*, pentru actul creator — angajează, astfel, deopotrivă ipostaza *artizanală*, *demiurgică* și *copilărească* a poetului; fabricantul de „jucării" muncește jucîndu-se, vizînd, în universul cuvintelor, realizarea unei noi Geneze, a unui cosmos, a unei lumi care coagulează „eterogenul", conferindu-i o unitate de univers complet.

Intima comunicare a celor trei fețe ale personalității creatoare marchează în profunzime viziunea argheziană, încît se poate vorbi cu egală îndreptățire despre marele joc al Creației — și atunci, cel care se joacă va fi un *Dumnezeu-copil* — ca și despre celălalt joc, al poetului-artizan, care *se „copilărește"*. Act deliberat, la acesta din urmă, de întoarcere spre vîrsta originară a sensibilității, nedeformată de neliniștile maturității, resituată în regimul *uimirii* ca reacție spontană în

fața *minunii*, a *miracolului* surprins în orice prezență mundană :

Fă-te, suflete, copil
Și strecoară-te tiptil
Prin porumb cu moț și ciucuri
Ca să poți să te mai bucuri ...

Dar și efect al unei intervenții superioare voinței umane, tulburare cauzată de împărtășirea din marile taine, semn, poate, al predestinării creatorului, obligat să fie altfel decît restul lumii, retras într-o euforie straniu-alienantă :

Cu toate că i-am spus că nu vreau
Mi-a dat noaptea-n somn să beau
Întuneric, și am băut urna întreagă.
Ce-o fi să fie, o să se aleagă.

Puteam să știu că-n zeama ei suavă
Albastră, alburie, era otravă ?
M-am îmbătat ? Am murit ?
Lăsați-mă să dorm ... M-am copilărit.

Cine mai bate, nu sînt acasă,
Cine întreabă, lasă ...

(Transfigurare)

„Copilărirea" este, însă, în primul rînd, regăsire a inocenței dintîi a ființei. Ea presupune deopotrivă plăcerea jocului și fiorul participării la Absolut ; jucîndu-se, sufletul copilărit descoperă măreția Creației, urmele, în ea, ale Creatorului — dar și învață, la rîndu-i, să construiască o lume. Între „întunericul alb", vărsat cu mîna poetului de către „cel ce știe, însă nu cunoaște", și „beția de ceruri", ori „neliniștita pătimă cerească" — din alte poeme, transfigurarea copilărească marchează, poate, un punct de echilibru.

Înainte de a se juca imaginînd el însuși universuri, poetul caută și descoperă jocul în chiar spectacolul lumii contemplate, ce pare regizat de o fantezie ridicată la scară cosmică. Formula de *joc al lumii* primește, astfel, în multe dintre *Versurile de seară*, înțelesul său cel mai propriu. În *Iarnă blajină* :

Toată lumea se joacă
De-a un fir de promoroacă,
De-a țandăra, de-a cremenea,
Vrînd să fie-asemenea.

Într-un *Joc de chiciuri* natura întreagă apare transfigurată de un nevăzut jucător-artizan :

Cine s-a jucat az-noapte
Că ne-a uns pomii cu lapte
Și-a vopsit cu tibișir
Coardele de trandafir ?

Ochiul „copilărit" reduce totul la dimensiunile „universului minor", de pură imitație și de mișcare gratuită a imaginației — univers *văzut* ca joc și *construit* ca joc ; în natură poate fi descoperit jocul unui zeu-copil, iar poetul va fi liber, la rîndul său, să se „joace" cu mărunțele făpturi, procedînd la transformări și substituiri, după modelul demiurgic. Lumea, în nesfîrșita ei varietate, devine o *jucărie* în mîna unui demiurg-artizan și iluzionist :

Ai văzut cum Dumnezeu ne păcălește,
De ne trec lucrurile printre dește ?
Ce șiret ! Ce calic ! Ce tertipar !
Pune un lucru tot în alt tipar !

Face pachete, sticle-nfundate,
Cocoloșește, dă la strung și bate.
Răsucește, face mingi de ceață,
Închide fără lipituri, coace fără ață ...

(Ai văzut ?)

O dublă asimilare are loc : a divinității creatoare cu un copil, și a poetului-copil cu un demiurg ; coborîre — pe de o parte, înălțare — pe de alta ; ierarhiile tind să dispară în euforia comună. Miturile devin familiare, scrisul e ridicat la demnitatea actului mitic originar. Fabricant de jucării sau scriitor, Dumnezeu se întîlnește cu poetul care se joacă cu făpturile sale, sau scrie ca și cum s-ar juca :

A vrut Dumnezeu să scrie
Și nici nu era hîrtie ...
A-ntins cerul ca o coală
În toată tăria goală ...

La rîndul său, poetul citește în lumea măruntă un alfabet înnoit :

Droaiele de alfabete
Și de litere schelete
Se tîrăsc pe geam alene,
Printre slove egiptene,
Tresărite de un har
De mai nou abecedar.

Tot așa, Dumnezeu creează artizanal, din lutul biblic, dar cu finețe de olar și miniaturist *(Vaca lui Dumnezeu):*

Dumnezeu cînd i-a făcut
Ființa din scuipat și lut,
Cu o pensulă de zdreanță
A vopsit-o cu faianță —

în timp ce poetul transformă în „mărțișoare" și „jucării" „toate cele mari și vii", transferate în „imperiul (său) pătrat". Scrisul e, în acest context, un fel de dublet al Creației, imitație liberă, ca și instinctivă, a universului dat. Ca și copilul din *Cîntec de adormit Mitzura*, poetul

„zmîngălește" cu desenu-i stîngaci „slava" lumii mari :

Om în vîrstă și tîrziu,
Tot am învățat să scriu.
Prins ca de-o copilărie,
Mîna se porni să scrie ...
Se găsesc pe cîte toate
Slovele mele culcate ...

Gest ambiguu, în care jocul și meșteșugul se confundă, precum, altă dată, „slova de foc" și „slova făurită" :

Nici acum nu știu s-aleg :
Meșteșug a fost, ori zbeg ?

(Inscripția inscripțiilor)

Tocmai această imposibilitate de a distinge între „meșteșug" și „zbeg", între lucrul migălos din care ies obiecte perfect cizelate și gestul ludic spontan, făcut fără nici un efort și „gratuit" — definește, de fapt, punctul, ideal, de convergență dintre fața artizanal-demiurgică și cea copilărească a creatorului arghezian. El se înfățișează și acum ca natură producînd paralel cu Natura. Spre deosebire de un Ion Barbu, pentru care jocul prim al lumii trebuie depășit spre cel „secund" al unei geometrizări spirituale în stare, doar ea, să-i redea puritatea arhetipală, Arghezi „face concurență Demiurgului" nu în „imaginația unor lumi probabile", ci refăcînd în cuvînt un univers solidar cu cel „creat". Chiar cînd e „de adaos", creația sa e tot o „natură". Autorul *Cuvintelor potrivite* își caută „cîntecul încăpător" în elogiul *făpturii* niciodată „nedemne", iar „jocul" său, prelungind jocul lumii, tinde să se exprime — dincolo de „dificila libertate" pe care o cunoaște și „meșteșugarul" — ca manifestare spontană neîngrădită, a unor impulsuri constructive cvasidemiurgice. Ca și divinitatea, poetul arghezian „Știe-atît : numai să facă" — iar în acest permanent exercițiu al Genezei spiritualitatea este inclusă ca un dat primordial.

În perspectivă ludic-infantilă sînt așezate, uneori, chiar și cele mai grave și mai dramatice evenimente ale existenței. Imun la dramă, ochiul inocent al copilului reține, mai degrabă, aparențele, evenimentul ca spectacol, asimilîndu-l lumii sale de pură invenție sau fascinat de efectele mimetismului. Reprezentarea, bunăoară, a morții devine cu atît mai tulburătoare în acest univers ingenuu, cu cît cei ce au conștiința ei trebuie să joace în dublul plan al realității dureroase și al convenției epurate de orice neliniște. Este cazul poemului *De-a v-ați ascuns*, construit tocmai pe o asemenea ambiguitate. Adresîndu-se copiilor, tatăl pregătește scenariul stingerii și al absenței pe măsura unor „spectatori" ce nu-l pot recepta decît ca *joc*, adică în calitatea lui de gesticulație gratuită, în care abia se insinuează ideea unei anumite „viclenii". Moartea e descrisă astfel ca un :

Joc viclean de bătrîni,
Cu copii ca voi, cu fetițe ca tine,
Joc de slugi și joc de stăpîni,
Joc de păsări, de flori, de cîini,
Și fiecare îl joacă bine.

Realul e transferat în lumea iluziei, a unui *ca și cum* generalizat la scară universală ; mișcare gradată, de la sugestia unor situații cvasiidentice cu ale jocului :

Jocul începe încet, ca un vînt.
Eu o să rîd și o să tac ...
O să mă culc la pămînt,
O să stau fără cuvînt,
De pildă lîngă copac —

pînă la insinuarea morții într-un spațiu ambiguu dintre joc și realitate („...mă vor lua și duce departe / Și-mi vor face *un fel* de înmormîntare") — și rostirea, în cele din urmă, a cuvîntului ocolit și amînat : „Așa e jocul — începe cu *moarte*". Ceea ce urmează e doar trasarea unui itinerar al aducerii-aminte, din ce în ce mai șters pe măsură ce logica realului va impune copiilor în drum

spre maturizare noi probleme și evenimente, și, în ultimă instanță, refacerea aceluiași ciclu. Jocul devine astfel, încă o dată, simbol al lumii. Perspectiva infantilă inițială, deschisă exclusiv spre o lume-spectacol, rămîne, în fond, cea adevărată : existența, șirul de vieți nu sînt decît un joc de forme, mereu reluat, pe fundalul timpului inepuizabil.

Acest fel de joc nu indică, totuși, la Arghezi, o devalorizare radicală a existenței. Cel ce mărturisise cu umilință în *Psalmi* că nu e decît un ceas din veșnicia unei divinități neîndurătoare, manifestă, mai curînd, o atitudine de supunere și acceptare. Ca și țăranul — „mioritic", s-a spus — el înțelege *să joace jocul*. Dealtfel, poemele care ar putea sugera o interpretare a lumii ca joc iluzoriu, lipsit de consistență, sînt aproape absente din opera argheziană. Ici-colo, cîte o poezie ca : *Inscripție pe un craniu* ori *Inscripție pe oglinda mare* reiau motivul *măștii* sau al *oglinzii;* teatru al lumii, însă al unei lumi ce nu mai e decît caricatura ei, și care merită întîmpinată, ca atare, cu ochiul satiricului :

> Paiața lui se-arată mereu cu altă mască
> Urzeala comediei să nu i se cunoască,
> Jucînd în mii de fețe, naiv, același rol
> În care Măscăriciul divin se dă de gol.
> Iubire, jertfă, luptă : costume, Doamne Gîde.
> Cuvîntul cel din urmă e-al ăstuia. El rîde.
>
> *(Inscripție pe un craniu)*

O viziune ludic-caricaturală oferă și cîteva dintre *Horele* argheziene, dintre care *Horă de băieți* și *Horă de ucenici* sînt, fără îndoială, cele mai reprezentative. Jocul are, aici, o funcție ironică, poemele fiind un fel de parabole absurde, cu implicații polemice, dar evidențiind și pura plăcere a regiei unei lumi pe dos. Sub aparența unor „strigături" acompaniate burlesc de zgomotul spectatorilor imaginari, ca de niște grimase sonore, în *Hora*

de băieți se rostesc adevăruri grave, accentuate ironic de înscenarea bufă :

Într-o țară care-a fost
Era mare cel mai prost.
Bi-ba, ba-ba,
Li-ba, la-ba.

. . . . . .

Cine-oleacă-avea de cap
Și-l punea după dulap
Hu-hu, bu-hu,
Bu-hu, hu-hu ...

Într-o direcție similară e orientată și *Hora de ucenici* — suită de întrebări cu răspunsuri împotriva evidențelor, la un examen al vidului intelectual :

Ce e cercul ? Un pătrat.
Cum e unghiul ? Crăcănat.

Un cățel ? E un purcel.
Ce-i alt fel ? Tot ce-i la fel.

Sînt acum încredințat :
Tînăru-i om învățat.
Zise președintele
Potrivindu-și dintele ...

Asemenea texte, vădind particulara înclinație spre grotesc a poetului, întorc gîndul cititorului spre nenumărate alte pagini precedente din opera argheziană, fie că este vorba de *Blesteme*-le din *Cuvinte potrivite*, fie de atîtea „personaje" și „scene" din *Flori de mucigai*, unde gravitatea discursului e frecvent deviată ludic. „În timp ce ne cutremură, ele ne stîrnesc rîsul" — observa, cu justețe, despre *Blesteme*, Șt. Augustin Doinaș [1]. Dila-

[1] *Op. cit.*, p. 124.

tarea enormă a imprecației, cu pitorescul ei „trivial", subtila asociere a „gingășiei" cu brutalitatea verbului acuzator, accentul pus pe culoare și sonoritate trădează, mai curînd, plăcerea artistică a combinărilor insolite, gustul deformării expresive a imaginilor, estompînd motivația inițial „serioasă" și concentrînd atenția asupra jocului unui discurs ce devine pur exercițiu de virtuozitate.

Oricît de sumbru în multe din înfățișările sale, universul construit „cu puterile neajutate" al *Florilor de mucigai* comportă, la rîndul său, o mare doză de jucăușă ironie. Ea poate fi definită ca atare și din perspectiva ipostazei similidemiurgice a poetului ce-și manipulează lumea grotescă angajînd-o într-un joc care e, adesea, un *ritual degradat* (un exemplu tipic ar fi, în acest sens, *Cina*). Există însă destule poeme unde latura spectaculară, ca și gratuită, a „evenimentului", prevalează asupra comunicării „mesajului" dramatic, grav. Așa se întîmplă, bunăoară, în *La popice* : neobișnuita putere de concretizare a mișcării scenice a protagoniștilor, cu realismul brutal al descrierii, de un pitoresc frizînd sordidul, reliefează, de fapt, caracterul ludic al întregii construcții ; autorul este aici în egală măsură cel ce pune în scenă spectacolul grotesc și cel care, împrumutînd masca unui „spectator" din aceeași categorie cu a protagoniștilor, îl și „comentează" într-un limbaj el însuși extrem de colorat, ce poartă marca oralității :

Dacă-ncepe ghiontul să te doară,
Lungule, ne faci de ocară.
. . . . . .

Scurtul l-a și mușcat
De musteață
Și a scuipat
Sînge din ea, cu mătreață.

— „Lasă, bă ! că bine-i face !" ...
— „Puneți mîna, mă ! Veniți încoace !"

Finalul în poantă („Și toată pricina / Fusese Gherghina"), venind ca un moment de destindere, subliniază, prin contrast, comicul enorm al situației. Nu altfel stau, în fond, lucrurile în *Sici bei*, unde accentul cade iarăși pe pitorescul înscenării și al limbajului ; ori în *Fătălăul* — poem în care descripția înaintează progresiv prin acumularea unor atribute din registrul suavității și al purității, împingînd portretul spre dimensiuni fabuloase, pentru ca încheierea în ton familiar să divulge, pe de o parte, adevărata identitate, prea puțin „poetică" a personajului, iar, pe de alta, să „demaște" cu umor caracterul ludic al exercițiului verbal desfășurat de poet : „Din atîta-mpărechiere și împreunare, / Tu ai ieșit tîlhar de drumul mare. / Na ! ține o țigare". Ar putea fi citată, într-un asemenea context, și o poezie precum *Munca*, din același ciclu, în care s-a văzut „capodopera acestei arte cu resorturi" și „bășici care țipă" și o „parodie sublimă a exorcismului" [1].

Asemenea exemple arată că jocul inocent, de demiurg-copil (sau de meșteșugar „copilărit"), al poetului este dublat, cu egal succes, la Arghezi, de un altul, grotesc-spectacular, al lumii „căzute". Dincolo de schimbarea registrelor, ceea ce unifică aceste spații este extrema libertate a manipulării și (re)modelării materiei verbale, cu dexteritatea artizanului (la nivelul „jocului plastic"), și plăcerea înscenării și interpretării unor situații existențiale în reprezentarea cărora regizorul-actor-spectator cheltuiește o ieșită din comun fantezie combinatorie. Cum am putut deja remarca, această *ars combinatoria* focalizează adesea, aproape exclusiv, atenția cititorului, deviind-o spre performanțele alchimiei verbale care, în *Flori de mucigai*, corespunde perfect autodefinirii anterioare din *Ars poetica :* „am căutat cuvinte virginale, cuvinte puturoase, cuvinte cu rîie : le-am excitat aroma, le-am avivat rănile cu sticlă pisată și le-am infectat pe unele complect" [2]. Revine aici formula „naturii de adaos",

[1] Șt. Aug. Doinaș, *op. cit.*, p. 124.
[2] T. Arghezi, *Ars poetica*, p. 102.

construită „pe cale artificială", în laboratorul poetului artizan și magician, dublînd, cu o latură mai întunecată, luminozitatea celeilalte naturi de adaos, a fabricantului de „jucării". Așa-numita „estetică a urîtului" poate fi evocată, desigur, aici, de vreme ce, în jocul „transfigurării" obiectelor (de limbaj) „impure", admirăm nu atît „conținutul", cît reușita *spectacolului* construit și interpretat, dinamica „formelor", însăși substanța semnificanților.

Formare și *deformare, mimesis* și *de-naturare* apar astfel ca termeni operativi în întreg spațiul ludic arghezian. Și, în înțelesul cel mai general, este valabilă, evident, și afirmația că „de-naturarea, trecerea de la natură la artă, nu poate fi decît joc" [1]. Cu observația, totuși, că — în cazul unor poeme ca *Testament* sau *Un cîntec,* unde povara și suferința *muncii,* fie ea chiar a transmutației verbului substantificat, sînt atît de prezente — actul creator pierde mult, dacă nu totul, din caracterul său ludic. „Copilul care construiește castele de nisip se joacă, însă muncitoarea, care confecționează păpuși, ori mecanicul, ce lucrează într-o fabrică de jucării — nu se joacă" [2]. O asemenea distincție e necesară. În teritoriul operei argheziene, ea este destul de limpede sugerată — deși, între truda artizanului care-și frămîntă „mii de săptămîni" cuvintele, ori țese în pînza poemului „un tighel de sînge-nchegat", și ușurința, libertatea și plăcerea jocului demiurgic, frontierele sînt, nu o dată, fragile. Situate sub semnul jocului, în înțelesul lui autentic, rămîn însă poemele în care „ostenitorul" meșteșugar își uită propriul efort dureros pentru a regăsi, prin „copilărire", vîrsta ingenuității originare și zeiasca omnipotență și lipsă de griji.

Oricum, experiența poetică arghezian ă rămîne, tocmai prin ambiguitatea ei, deosebit de convingătoare într-o posibilă serie de „argumente" în favoarea reabilitării *jocului* ca atitudine lirică fundamentală. Ea demonstrează că ludicul nu e deloc străin, în „gratuitatea"

---

[1] Șt. Aug. Doinaș, *op. cit.*, p. 125.
[2] E. Fink, *op. cit.*, p. 176.

lui, de o complexă viziune a lumii, angajînd temeiurile cele mai profunde ale existenței. Artizan, demiurg și copil, regizor, actor și spectator al jocului lumii și al cuvintelor, construind în sensul naturii sau denaturînd limbajul, Arghezi se definește încă o dată — și mai ales din aceste perspective — drept unul dintre cele mai moderne spirite creatoare din poezia românească.

BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Poezia ca „joc secund"

Joc prim, joc secund

Un titlu de volum precum *Joc secund*, ce extinde asupra Cărții fundamentale a lui Ion Barbu știuta sintagmă preluată, și ea, dintr-o poezie „programatică" așezată ca prag al lecturii, obligă, evident, la o abordare a acestei creații din perspectiva ludicului. Spațiu și timp ale jocului, libertate a invenției unor universuri imaginare și constrîngere a „sistemului de reguli" care îl regizează, izolîndu-l de așa-numita „viață reală", autotelism și gratuitate, mască și înscenare etc. — sînt elemente, neocolite de nici o definiție a fenomenului, în funcție de care jocul barbian își poate dezvălui natura specifică. În plus, calificativul de *secund*, acordat propriului „joc", implică și conștiința unui *joc prim*, la care se raportează și din care derivă, corectîndu-l, „purificîndu-l" : *jocul lumii;* problemă mai generală, de estetică și filosofie, căreia Ion Barbu îi caută, în reflecțiile asupra actului creator, ca și în poezia însăși, o soluție particulară.

Înclinațiile sale ludice sînt mărturisite, dealtfel, în mai multe rînduri. Însăși angajarea și perseverența în poezie apar motivate de un „pariu" inițial, făcut cu prietenul Tudor Vianu, în anii întîiei tinereți ; scrisul poetic este, s-ar spune, răspuns la o provocare de tip competițional, menită să certifice îndemînarea „jucătorului" : „O ambiție neroadă, de adolescent vanitos, m-a îndemnat să mă pregătesc îndelung (1914—1930) pentru a-i dovedi lui Vianu (tîlharul care mă mortificase, rîzînd de primele mele jocuri de acest fel), că pot la rigoare simula poe-

zia“ [1]. Este o afirmație, care nu e, desigur, doar cochetărie, prezentă încă în interviul, cu douăzeci de ani mai vechi (1927), acordat lui I. Valerian : „I-am jurat atunci [lui T. Vianu] să-i dau revanșa. Dacă am perseverat, este c-am prins gust de acest joc“. [2]. Îi corespunde, într-o semnificativă simetrie, confesiunea din scrisoarea către Léo Delfoss (23 noiembrie 1929), prilejuită de dificila structurare a volumului *Joc secund* : *„Décidément ce sera mon dernier acte de poésie. J'aime la création et les difficultés à vaincre ; mais cet interminable «jeu», ce «coup de dé que jamais n'abolira le hasard», quoique beau joueur de par ma vie, je ne l'aime plus. J'en suis las“* [3]. Între aceste două extreme — a ambițioasei intrări în jocul poeziei, și a oboselii și dezamăgirii ce-i marchează sfîrșitul — rămîne, așadar, de urmărit durata esențială a ceea ce poetul va numi *j o c u l* său *s e c u n d*, înglobînd, de fapt, mai multe „jocuri“ sau trepte ale ludicului.

Ceea ce se poate observa, la modul cel mai general, chiar dacă am rămîne *d o a r* la aceste repere, este deplina conștiință manifestată de poet cu privire la convențiile și regulile „jocului“ său. Barbu nu e un poet din speța celor „spontani“, a intuitivilor puri. Se va explica, în acest sens, și în articolele sale. Opțiunea pentru poezie — pentru un *a n u m e* tip de poezie — în direcția căreia urmează să-și construiască propria viziune, construindu-se pe sine însuși ca poet, este un act deliberat. Așa cum, tot deliberată va fi și renunțarea (relativă totuși) la poezie, în favoarea celeilalte construcții — singura care-l va mai satisface ca *„moins hasardeuse“* — a universului matematic. Atîta vreme cît prinde însă „gust de acest joc“, el va înțelege să și-l „perfecționeze“ și rafineze continuu, conform unui proiect și unor reguli autoimpuse, într-un spațiu cu limite stricte, menit să-l individualizeze, despărțindu-l de „zodia celeilalte poezii“.

---

[1] Ion Barbu, *Versuri și proză*, București, Minerva, 1970, p. 189.

[2] *Versuri și proză*, p. 172.

[3] *Ion Barbu în corespondență*, București, Minerva, 1982, p. 149.

Iar în momentul cînd îşi va alcătui — ca pe o supremă expresie a acestui particular „joc al minţii" — Cartea, va avea curajul să se detaşeze de o parte a trecutului său literar, ca de timpul unui simplu „antrenament", al unor pure „exerciţii de digitaţie" premergătoare *O p e r e i,* adevăratului *j o c,* celui „secund, mai pur". De la înălţimea şi în perspectiva acestuia din urmă (căruia, nu fără temei, i se acordă prima poziţie în volum) îşi va privi poetul întreaga creaţie, refăcînd, în zborul invers" al rememorării, un fel de traseu, acum elegiac : coborîre de pe înghe̦ţatele piscuri vegheate de Idee, către „alba apă" în care să poată, mai omeneşte, muri.

Ascensiunea barbiană întru *poiesis* se aşază şi ea sub noi lumini, descifrată din acest punct al maximei altitudini : „jocul secund", ca nume generic al poeziei, atrage în aria sa de expresie treptele anterior parcurse, invitînd la o lectură în stare să reunifice vectorii viziunii într-un nucleu de ultimă cristalizare ; de la ciclul parnasiano-vitalist şi *După melci,* pînă la *Isarlîk, Uvedenrode* şi „ciclul ermetic", etapele succesive pot fi înscrise într-un traseu coerent al „jocului" liric, decis de o gîndire creatoare ce se vădeşte a-şi fi subordonat fiecare moment unei aceleiaşi, în esenţă, intenţii constructive, ajunse să se finalizeze, conform unei specifice dialectici interioare. Faptul că autocomentariul barbian, direct sau mediat (în interviuri, pagini eseistice sau texte polemice), cunoaşte, în preajma publicării Cărţii şi imediat după ea, o maximă extensiune, spune mult despre semnificaţia acestui moment de vîrf al creaţiei. Poetul cu conştiinţa demersului realizat plenar şi definitiv se poate exprima, acum, mai liber decît oricînd, cu privire la itinerarul străbătut. Perioada 1927—1929, adică cea în care sînt scrise ori definitivate poemele „ciclului ermetic", devine astfel, în mod logic, şi cea mai radicală şi mai intransigentă la nivelul reflecţiei asupra actului creator. Stricta şi neconcesiva delimitare a „spaţiului de joc" e perfect îndreptăţită să se marcheze acum. Pentru că adevărata „regulă a jocului", cea îndelung meditată şi exersată, funcţionează suveran, individualizîndu-l pregnant pe „jucătorul" de elită.

Spaţiul şi timpul „jocului" barbian — au observat-o încă T. Vianu şi G. Călinescu — sînt, în mod programatic, *altele* decît cele obişnuite. „Dedus" din „ceas", scos şi izolat din mişcarea istoriei, sustras accidentalului şi contingenţei fenomenale, jocul poeziei se vrea săvîrşit într-un ne-timp simbolic şi într-un teritoriu autonom ; regăsire a unui *illud tempus* mitic şi a unui *spaţiu arhetipal*, „timp îngheţat" în exemplaritatea lui, „timp tăiat cu săbii reci", „ceas ce nu bate", spaţiu remodelat după geometrii inaltqrabile.

„Jocul secund", calificat drept „mai pur", presupune, evident, existenţa celuilalt joc, *prim*. E, acesta — dacă-l urmăm pe un Eugen Fink —, „jocul fără jucător" al lumii care „guvernează, dînd naştere tuturor lucrurilor particulare, făcîndu-le să apară strălucitoare în lumina cerului şi aruncîndu-le în pămîntul care le poartă, acordînd tuturor lucrurilor individuale înfăţişare şi contur, loc şi durată, creştere şi dispariţie. Lumea guvernează ca putere a individuaţiei universale" [1]. Or, *Din ceas dedus* ... a lui Barbu, implică existenţa, în pragul „oglindirii" poetice, a unui asemenea „joc". „Calma creastă" — fie că o citim metonimic ca *munte* ori metaforic ca *Soare* (*Faţa* dintr-o variantă anterioară, sau „inegala creastă, sulițata cegă" — din alt poem), ca şi „cirezile agreste" : metaforă a elementarului biologic sau a norilor (Ş. Foarţă) [2] — sînt, în orice caz, reprezentări ale lumii date, de sub zenit, „apariţii" individualizate în „jocul" mundan. Al doilea „joc" le reţine, în oglinda simbolică, imaginea epurată, transferîndu-le într-un registru al *aparenţei* mimetice. Căci răsfrîngerea, intrarea prin oglindă, este — cum s-a mai observat — o *moarte* simbolică, iniţiatică într-un anume sens ; lucrurile dispersate ale realului exterior „mor" pentru lumea fenomenală în acest spaţiu de joc ; înaltul crestei devine *adînc*, azurul e *mîntuit* (salvat, transfigurat), „cirezile agreste" se „îneacă" pentru a se regăsi, într-o primă

[1] E. Fink, *Le jeu comme symbole du monde*, Paris, Ed. de Minuit, 1966, p. 237.

[2] Şerban Foarţă, *Eseu asupra poeziei lui Ion Barbu*, Timişoara, Facla, 1980, p. 16.

sinteză, în *însumarea* din simetricul, față de zenitul fenomenalului, „nadir latent". Trebuie, oare, să vedem aici expresia unei „negații spiritualiste a lumii" (T. Vianu) [1], sau e vorba, pur și simplu, de configurarea unei prime trepte a *poiesis*-ului, ca necesară „memorie" a exteriorității lumii concrete, naturale, în vederea unei remodelări-sinteză, ce nu mai copiază, platonician, universul dat, ca o „copie a copiei", ci construiește, folosindu-se de elementele-reper ale lumii, o *formă* alta, un *ca și cum* semnificativ ? *Oglinda* barbiană este o astfel de „memorie", asimilabilă acelei *fantezii* în care un Coleridge vedea „facultatea agregantă și asociativă", „punerea la un loc, în mod arbitrar, a unor lucruri fără legătură și transformarea lor într-o unitate. Mintea găsește materialele gata formate, iar fantezia acționează numai printr-un fel de juxtapunere" [2]. Este interesant de observat că, în definiția coleridgeană a acestei „imaginații primare", intervine chiar termenul de *joc :* ea, fantezia, „nu are alte piese *cu care să se joace* [s.n.] decît noțiunile fixe și precise. De fapt, fantezia nu este altceva decît o *formă a memoriei emancipată de ordinea timpului și spațiului*" [3]. În treacăt fie spus, e foarte probabil ca Ion Barbu, care scria în 1921 pătrunzătoare *Rînduri despre poezia engleză*, să fi cunoscut și *Biographia literaria* a lui Coleridge. Oricum, apropierea dintre „jocul secund, mai pur" tăiat „în grupurile apei" oglinditoare, văzut ca o ... primă „însumare" a „harfelor răsfirate", și „jocul" schillerian al fanteziei lui ... Coleridge este frapantă. După cum, momentul următor acestui joc al răsfrîngerii unificatoare — *ridicarea* „însumării de harfe răsfirate" la înălțimea/adîncimea spiritului creator al „poetului", înglobat, prin poziția ambiguă a exclamației din strofa a doua în punctul ascuns, demiurgic, al „Nadirului latent" — poate fi apropiat de *imaginația* (secundară) a aceluiași Coleridge, definită drept capacitate de a „mo-

---

[1] T. Vianu, *Opere*, 3, București, Minerva, 1973, p. 300.
[2] R. Wellek, *Istoria criticii literare moderne*, II, București, Univers, 1974, p. 162.
[3] *Ibidem*, p. 162.

dela în unic", de a „impune — cum comentează Murray Krieger — o formă atotunificatoare experienţelor noastre din lumea externă" [1]. În spiritul idealismului absolut al lui Schelling, — adaugă Krieger — „universului obiectiv i se insuflă ego-ul înălţat la rangul de forţă cosmică, pînă cînd acel univers încetează de a mai fi obiectiv. Actul conştiinţei de sine ridică la noi altitudini capacitatea umană de creaţie a formei, căci el este însuşi actul Genezei, repetat de fiecare dată de către omul-dumnezeu"[2].

Dacă ne menţinem în sfera terminologică a *jocului*, rezonanţa kantiană e evidentă : „jocul liber al facultăţilor" spirituale e cel ce decide destinul operei. În profunzimile subiectivităţii sale restructurante, supravegheată de voinţă şi inteligenţă („dar discret şi nepăsător" — cum preciza Coleridge !) imaginaţia creatoare de *formă* ridică particularul şi fragmentarul la universal şi totalitate. Nu de o devalorizare a realului contingent este vorba în primul rînd, cum nici „jocul" poetic al dublei răsfrîngeri în „oglindă" nu cade în perspectiva metafizică minimalizatoare, trasată de Platon. Poetul barbian ştie că în fiecare lucru al lumii date este ascunsă o „harfă" ; „alegerea tocmai a unui instrument muzical pentru această metaforă de identificare semnifică intenţia scriitorului de a accentua existenţa unui frumos *obiectiv*, existent ca atare în univers, un frumos presupunînd chiar o ordine secretă, muzicală, a lumii, dar a cărui singură deficienţă este risipirea lui (resfirate)" [3].

Ridicarea „însumării de harfe resfirate", sinteza în Cîntecul general a vocilor dispersate, „istovirea" (adică epuizarea, desăvîrşirea, esenţializarea) cîntecului dau astfel accentul ultim, cel mai percutant, acestui *joc sui generis* al poetului. În „jocul lumii", din spaţiul nelimitat şi timpul care alterează fiinţa, intervine jucătorul, poetul, asumîndu-şi sarcina unei noi demiurgii ; el pro-

[1] M. Krieger, *Teoria criticii*, Bucureşti, Univers, 1982, p. 177.

[2] *Op. cit.*, p. 178—179.

[3] S. Alexandrescu, *Ion Barbu — „Joc secund"*, în *Analize literare şi stilistice*, Bucureşti, E.D.P., 1976, p. 118.

pune lumii o ordine dictată de spirit, în consonanță cu ascunsa geometrie a cosmosului, pe care cîntecul său o restaurează, degajînd-o de zgura accidentalului. Jocul poetic poate deveni și la Barbu o „metaforă cosmică" [1] o refacere, în lumea aparenței, a „jocului lumii" — dar cu precizarea că cel dintîi comportă aici anumite restricții, ținînd de un soi de supraordonare spirituală. Dacă punctul de vedere devalorizant-metafizic asupra jocului nu e funcțional în cazul poetului nostru, interpretarea „mitică" este, în schimb, deplin îndreptățită : poezia primește ceva din solemnitatea ritualică a „jocului cultual".

Poeme precum *Timbru* sau *Grup* — citate mereu printre artele poetice caracteristice — orientează spre aceeași concluzie : în jocul lumii fragmentare și exprimîndu-se fragmentar („Cimpoiul veșted luncii, sau fluierul în drum / Durerea divizată o sună-ncet, mai tare") se închipuie acel „cîntec încăpător", transfigurînd marile elemente cosmice și amintind de întîmpinarea imnică, paradisiacă, a împlinirii umane ; în dezordinea și opacitatea fenomenalului este chemat „gestul închis" al spiritului restructurant, de supremă clarificare-revelare a ordinii secrete a universului. Nimic nu vorbește în opera lui Ion Barbu despre abandonarea ființei în jocul lumii. Prizonieră în „temnița" „arsului, nedemnului pămînt", mintea umană s-ar degrada ea însăși pînă la opacitatea „ovalurilor de var", așezate greșit, într-o perspectivă falsă, din care lumina apare înșelătoare, cu „fînul razelor" sale în dezordine, cu îngrămădirea informă în „clăile de fire stîngi". Încă o dată, poezia — ca joc secund — se propune drept aspirație spre o sinteză și o ordine clarificatoare, realizate în oglinda spiritului creator ; negarea, prin îndreptare, a liniei frînte arbitrar, sfîrșește tot printr-o frîngere, dar care înseamnă *configurare*, triumf al *formei*. Față de jocul prim al lumii, acesta, secundul, aduce o corecție majoră ; el nu mai este pură și superficială reflectare, ci *intervenție modelatoare*. În perspectiva „jocului se-

[1] E. Fink, *op. cit.*, p. 232.

cund" lumea își este sieși revelată ca ordine și puritate originare ; negat doar în ceea ce are el haotic și imperfect, universul „nedemnului pămînt" și al „clăilor de fire stîngi" participă, de fapt, la perfecțiunea „ochiului" revelator, așa cum „harfele resfirate", amenințate cu „pierderea" în „zborul invers" spre zenitul lumii fenomenale, reapar, de două ori „însumate" în cîntecul exhaustiv. „Gestul închis", rezumativ, se exercită asupra unei materii care, aparținînd „lumii", urmează să se întoarcă tot către ea, în chip de geometrie exemplară, „tăiată" — ca altădată „jocul secund mai pur" — „pe înecarea cirezilor agreste" :

Atîtea clăile de fire stîngi !
Găsi-vor gest închis să le rezume,
Să nege, dreaptă, linia ce frîngi :
Ochi în virgin triunghi tăiat spre lume ?

Dacă „se joacă" totuși, în ciuda răspicatei afirmări a unei discipline constrîngătoare a spiritului ce „taie", pe orizontul inform al lumii, o figură prin care-i poate descoperi structura esențială, Poetul barbian o face, în mare măsură, în sensul propus, între alți „idealiști" germani, de un Schiller, în ale sale *Scrisori despre educația estetică a omului*. Căci — cum se știe — autorul *Scrisorilor* ... situa creația estetică, manifestată în domeniul *aparenței*, sub semnul *impulsului de joc*, ca unitate organică a altor două impulsuri, cel *sensibil* și cel *formal* — acesta din urmă deschizînd calea către „adevărata libertate estetică". „Taina propriu-zisă a maestrului" putea fi astfel numită în faptul de „a nimici materia prin formă" [1]. Iar în ceea ce afirmă Schiller despre *contemplare* ca „primul raport liber al omului cu universul care-l înconjoară" putem identifica un cadru ideatic familiar celui care a scris *Din ceas dedus* ... ori *Grup* : „Necesitatea naturii care, în starea de pură senzație a dominat omul cu depline puteri, cedează la starea de reflecție ; în simțuri

[1] Fr. Schiller, *Scrieri estetice*, București, Univers, 1981, p. 322.

urmează o pace momentană, timpul însuşi mereu vagabondînd se opreşte, în vreme ce razele răsfirate ale conştiinţei se adună, se concentrează, şi o imagine a infinitului, *forma* [s.n.], se reflectă pe fundalul efemer"[1]. Şi, mai departe: „Din sclav al naturii, cîtă vreme simte doar senzaţii, omul devine legislator al ei, de îndată ce gîndeşte. [...] Pentru că nimic nu poate răni mai dureros un spirit decît ceea ce îi răpeşte libertatea, iar el şi-o dovedeşte pe a sa, dînd formă informului"[2].

Departe de a fi reductibilă la referinţa platoniciană (fie şi pentru a-i remarca răsturnarea!) regula „jocului secund" barbian capătă, sub alte lumini, contururi mai ferme. „Transcenderea" realului, chiar dacă marcată adesea de culorile limbajului mitico-biblic, nu vizează atît „asceza", radicala ruptură de universul concretului senzorial, cît un fel de transmutare, de simbolică „nimicire a materiei prin formă" — *poiesis* împotriva *mimesis*-ului, împins pînă în pragul depăşirii funcţiei expresive a limbajului spre autoreferenţialitate. „Dificila libertate" a acestui „joc" se lămureşte tocmai în funcţie de exigenţele ferme ale remodelării şi construcţiei spaţiului imaginar, care, liber de limitările „temniţei în ars, nedemn pămînt", îşi impune propriile legi; într-atît de stricte, în autotelismul lor orgolios, încît, la limită, acest univers poate fi caracterizat de poetul însuşi drept o „lume purificată pînă a nu mai oglindi decît figura spiritului nostru. Act clar de narcisism"[3].

Categorica respingere a aşa-numitei „poezii cu obiect", precum şi a „esteticii de covoare oltenești" argheziene, ori a „poeziei lenеşe" („sinceră", „spontană", „veristă", „pitorească" etc.) vizează aceeaşi depăşire a *mimesis*-ului, spre construcţia unor „existenţe substanţial indefinite: ocoliri tematoare în jurul cîtorva cupole — restrînsele perfecţiuni poliedrale"[4].

În raport cu jocul proteiform al lumii, „jocul secund" al poetului şi al poeziei se defineşte, aşadar (şi faptul

---

[1] Schiller, *op. cit.*, p. 334.
[2] Schiller, *op. cit.*, p. 335.
[3] I. Barbu, *Versuri şi proză*, ed. cit., p. 206.
[4] *Ibidem*, p. 178.

n-a rămas neobservat), mai curînd prin reducția și intensificarea „figurilor" sale decît prin extensiune. Ori de cîte ori are ocazia, Barbu accentuează asupra poeziei ca „joc superior mental", presupunînd „voință și discriminare", „purificare și reducere" în opoziție cu „invenția", organizare strict supravegheată intelectual a discursului (Rimbaud este, în caracterizare barbiană, *un méthodique du délire* [1]). Impulsul *formal* precumpănește mereu — în spațiul „jocului secund" — asupra celui *sensibil*, încît poetul devine un concurent al Demiurgului, „în imaginarea unor lumi probabile". Gratuitatea, „nobila gratuitate a spiritului", ca trăsătură fundamentală a ludicului, se atașează în mod firesc, în acest context, actului creator ; construind în domeniul aparenței poetul angajează jocul liber al facultăților, situîndu-se (cum observa încă J. Huizinga), „în afara procesului de satisfacere nemijlocită a nevoilor și poftelor" [2].

„Gratuitatea" nu înseamnă însă eliberare de sens. Ca și jocul, poezia e „gratuită" în măsura în care nu vrea să se mai considere datoare evenimentului imediat, istoriei exterioare sau celei lăuntrice, a eului, modelîndu-și universul imaginar în funcție de repere arhetipale, capabile să confere o anume stabilitate viziunii. Ea își propune să înlăture accidentalul și contingentul, sau mai degrabă le apropie de modelele arhetipice : „cerul platonician" al Ideilor, elemente ale simbolicii liturgic-biblice, figurile și semnele matematice, simbolurile alchimice și cosmologice, atît de frecvente în poezia barbiană, marchează o poetică a analogiei, a marilor corespondențe universale, în funcție de care s-a și definit „ermetismul" sau „hermetismul" ei (v., între alții, G. Călinescu, Al. Paleologu, D. Teodorescu). Dublul demers — *purifier et réduire* —, observat de Barbu la un Jean Moréas, îi caracterizează, de fapt, în mod mediat, propriul travaliu poetic și trimit la amintitele „cîteva cupole" și la „restrînsele perfecțiuni poliedrale". Restrînse, acestea din urmă își compensează reducția cantitativă printr-o multi-

---

[1] *Versuri și proză*, p. 236.
[2] *Homo ludens*, București, Univers, 1977, p. 43.

plicare a feţelor oglinditoare : „obiectul" barbian e obligat la *polisemie*. În acest sens se exprima şi Dorin Teodorescu în *Poetica lui Ion Barbu*, vorbind despre „tendinţa de sporire a densităţii informaţiei într-un spaţiu restrîns" [1]. „Substanţial indefinit", el este astfel întrucît îşi „transcende" materia, reverberînd spre orizonturi plurale ale Sensului ; el devine, precum banala lentilă din *Dioptrie*, o „orgă [a] prismei" prin care, de la altitudinea exigenţelor fundamentale ale spiritului, se „cîntăreşte" „saturatul de semn, poros infoliu" al lumii — punct de convergenţă şi expansiune iradiantă, „Consistenţă şi Îndeterminare" reunite. „Jocul secund" poate fi definit astfel şi ca *joc al semnificaţiilor multiple*, stratificate în consistentul imaterial „obiect" al poeziei. Un „joc" construit şi condus de poet cu bună ştiinţă, impulsionat de propriile necesităţi de expresie [2], joc la care e provocat cititorul însuşi, angajat într-un fel de competiţie a descifrărilor revelatoare. „Dificila libertate" se transferă şi actului lecturii ; monosemia textului fiind exclusă, cititorul trebuie să depăşească succesive obstacole ale expresiei, trepte ale decodării, înainte de a avea acces la Totalitatea (de altfel mereu relativă) a Sensului [3]. „Ermetismul" expresiei (explicat de Barbu însuşi, pe de o parte, prin „înscrierea unei părţi a evenimentului în chiar specialitatea sintaxei", refuzîndu-se „procedarea şcolară, oratorică" a dezvăluirii „operaţiilor" mintale de pe parcursul

---

[1] *Poetica lui Ion Barbu*, Craiova, *Scrisul Românesc*, 1978, p. 130.

[2] Fapt demonstrat convingător de M. Papahagi care notează : „Acuza mai veche şi foarte persistentă a ermetizării, avînd drept scop îngreunarea înţelegerii poetice, trebuie răsturnată pentru a afirma sensul ei pozitiv : acela al dobîndirii unei mai mari adecvări expresive" — *Filologie barbiană*, în *Critica de atelier*, Bucureşti, Cartea Românească, 1983, p. 66.

[3] Respinsă de către unii comentatori — mai recent de M. Scarlat în *Ion Barbu — poezie şi deziderat*, Bucureşti, Albatros, 1981 — „decodarea" textului barbian, în sensul explicitării unor referinţe mitice, cosmologice etc., mai puţin evidente, o credem totuşi necesară. Ea e de natură să lumineze uneori pasaje de mare dificultate ale poeziei, şi, întotdeauna, contribuie la amplificarea spaţiului de rezonanţă al poemului ca „produs finit".

dintre „experiență și notație", și, pe de alta, prin diferența de grad dintre intuiția poetului și cea a cititorului contemporan) [1], ca și „hermetismul" viziunii constituie, oricum, în perspectiva ludicului, moduri ale delimitării *spațiului de joc*, necesarmente sustras „seriosului existențial" și „fireștii" sale expresii lirice. Are loc, prin ele, ceea ce încă Tudor Vianu a numit „desocializarea limbajului" [2], *izolarea teritoriului poetic* ca un alt „univers de curății și semne", diferit de al „poeziei leneșe", așa cum se deosebește și de evenimentele fluctuante și perisabile ale „ceasului" istoric. Se marchează, în felul acesta, acea „desolidarizare în destin" de experiențele literare ale momentului, sugerîndu-se că spațiul poeziei e, într-un anume sens, o incintă sacră, în care gestul poetic devine cvasiliturgic, „instruind de lucrurile esențiale, delectînd cu viziuni paradisiace" [3]. Demersul barbian se apropie astfel, cum spuneam, de perspectiva mitică, primind trăsături ale „jocului cultual" — ceremonial al *inițierii* în taine, întru realizarea acelui „*Hymne des coeurs spirituels*", la care se face aluzie în interviul acordat lui F. Aderca. Nu e deloc fortuită — în acest context — situarea de către Barbu a „Preotului" pe „locul întîi în Cetate" *(Cuvînt către poeți)*, și nici aluzia la „Faptul poetic inițial : cununa înflorită și Lira". Căci în „jocul" său se propune, de fapt, o sinteză, amintitoare de statutul poetului și al poeziei în societățile vechi, de felul celei caracterizate de J. Huizinga în *Homo ludens* : „În orice civilizație înfloritoare și vie, și mai ales în culturile arhaice, poezia este o funcție vitală, o funcție socială și liturgică. Oricare artă poetică veche este, la un loc și în același timp : cult, divertisment festiv, joc de societate, iscusință, punere la încercare, sarcină enigmatică, catehism de înțelepciune, persuasiune, magie, proorocire, întrecere" [4]. Un asemenea sincretism poate fi descoperit, în realitatea sa fundamentală, și la poetul

[1] *Versuri și proză*, p. 184—186.
[2] Tudor Vianu, *Opere*, 3, București, Minerva, 1973, p. 312.
[3] *Op. cit.*, p. 178.
[4] *Op. cit.*, p. 198.

nostru, trecut, desigur, prin experienţa *poiesis*-ului modern, de descendenţă valeryană şi, mai ales, mallarmeană. „Antihistorismul", situarea în „Absolut" apreciate la ultimul, ca şi „dispariţia elocutorie a poetului care cedează iniţiativa cuvintelor" sînt, în linii mari — şi ale autorului *Jocului secund*. Acelaşi, în fond, e şi proiectul Cărţii cu majusculă, ce trebuie să fie *„un livre architectural et prémédité et non un recueil des inspirations de hasard, fussent-elles merveilleuses* [...] *le Livre"* ; v. citata scrisoare din nov. 1929, către Léo Delfoss, cu aluzia la Mallarmé : *„mon volume (un «choix», pas un «recueil»)"* ; iar în privinţa esenţei „jocului literar", Barbu ar putea subscrie afirmaţiilor poetului francez din *Autobiographie : „L'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence"* [1]. Amendarea lui Valéry, ca plătind „un tribut trecutului analitic şi didactic al ţării sale" [2], n-a împiedicat înregistrarea ecourilor unor consideraţii ale acestuia, capitale pentru o anume poezie modernă, continuată original şi de Ion Barbu : *„Un poème doit être une fête de l'Intellect. Il ne peut être autre chose. Fête : c'est un jeu, mais solennel, mais réglé, mais significatif ; image de ce qu'on n'est pas d'ordinaire, de l'état où les efforts sont rythmes, rachetés.* [...] *On organise tout le possible du langage"* [3]. Căci delimitarea *spaţiului de joc* al poeziei e întărită în egală măsură de semnalata reducţie şi intensificare a figurilor imaginarului („*restrînsele* perfecţiuni *poliedrale*" — s.n.), ca şi de „jocul" cuvintelor în text, al contiguităţilor, contaminărilor şi ecourilor sonore, în vederea asigurării acelei „unităţi fonetice" în completarea celei „spirituale". Problemă complexă, şi aceasta, asupra căreia va fi necesară o revenire, şi în funcţie de care vom putea defini „jocul poemului" — şi al poetului ca „operator al limbajului". Ion Barbu a găsit, dealtfel, şi pentru comunicarea osmotică a acestor

[1] Mallarmé, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945, p. 663.

[2] *Versuri şi proză*, p. 178.

[3] *Littérature*, în P. Valéry, *Oeuvres*, tome II, Paris, Gallimard, p. 546—547.

elemente, sintagmele cele mai expresive, vorbind despre „rigoare și fervoare", despre „starea de geometrie și, deasupra ei, extaza". Efortul ordonării fenomenalului inform în textul poetic, „dificila libertate a realizării unui vers cu adevărat esențial", și a purității de „grup cristalografic" a poeziei, se cuvenea să se încheie cu bucuria și „delectarea" în absența cărora nici un joc n-ar mai avea sens.

Spații ludice. De la „Isarlîk" la „Provincia Expresionism"

În momentul cînd vorbea, în presa literară, despre așa-numitul „ciclu balcanic", Barbu se afla în plin proces de elaborare a poeziei sale „ermetice". Îl va judeca, deci, din perspectiva acestei etape a „jocului secund", avînd posibilitatea unei situări integratoare în „sistemul" său liric deja închegat, aproape încheiat. Polemistul neconcesiv — ce se anunța în 1927 cu *Poetica domnului Arghezi*, apoi cu *Poezia leneșe* și celelalte texte cunoscute, în care repudia, adesea vehement, „poezia de pitoresc", „tristă de însăși tristețea materiei", cea „veristă" ori „regionalistă" — va încerca, în legătură cu propria-i experiență întru „pitoresc", o „reabilitare", semnificativă și pentru caracterizarea registrului ludic al creației premergătoare „jocului secund, mai pur". „Sondagiile astea în structura nevăzută a existenței — îi mărturisea poetul lui Felix Aderca — salvează poate cele ce scriam pe-atunci, desolidarizîndu-le în destin de literatura de pitoresc și de pastișul folcloric". „Căutarea unei Grecii mai directe, mai puțin filologice [...], simplă ipoteză morală", o „ultimă Grecie", recunoscută în „pitorescul și umorul balcanic" [1] — numea demersul în care se prelungea, pe o mai înaltă treaptă, practica poetică de factură „parnasiano-vitalistă". Față de versurile de la *Sburătorul*, cele scrise „pentru mai dreapta cinstire a lumii lui Anton Pann", ar reprezenta, deci, un fel de răsfrîngere în oglindă, nu foarte îndepărtată de cea a

[1] *Versuri și proză*, p. 176—177.

„calmei creste". Căci, dacă-l citim bine pe autorul acestor considerații, „pitorescul și umorul balcanic" se situează pentru el, prin respingerea „pastișului", a reflectării-copie superficială — într-o poziție echivalentă cu aceea a dematerializatei lumi a „harfelor resfirate", însumate într-o primă sinteză spirituală. (Cercetarea variantelor, întreprinsă de Marian Papahagi pentru întreaga operă, certifică, în culisele poemelor, valabilitatea afirmațiilor poetului: „Înlăturarea excesului de pitoresc, ca și a narativității și localizării reprezintă o constantă a refacerilor prin care trece «ciclul balcanic»") [1].

„Oglinda", ca prezență simbolică directă, lipsește, ce-i drept, din marile poeme ale ciclului, nu însă și anumite „figuri" izomorfe, ce trimit spre tematica pe care ea o ilustrează. Îndeosebi poeme precum *Nastratin Hogea la Isarlîk* și *Isarlîk* propun un fel de „trecere la limită" a nivelului „referențial", istorico-geografic și cultural, prin confruntarea a două spații simbolice, semnificînd grade diferite ale apropierii de „jocul lumii", între care există, dacă nu o ruptură absolută, în orice caz o anumită *tensiune*. În *Isarlîk*, sugestiile delimitării, ale „deducerii din ceas", sînt numeroase, începînd cu schițarea, în primele versuri, a indeterminatei topografii a Cetății — situată, „la *vreo* Dunăre turcească" (nu se știe care, oricare dintre multele toposuri reprezentative ale geografiei „balcanice"), „pe șes veșted cu tutun", „la ziua-n fugă" (veștejire a Materiei, subminare prin reverie a realității spațio-temporale) — și, mai ales, „La mijloc de Rău și Bun" (vers „însumînd", în „oglinda" textului definitiv, concretul „înecat" al acelui „La mijloc de rîu vechi, bun", din varianta anterioară), ce semnalează — cum s-a spus de atîtea ori — indiferența față de coordonatele morale, statutul pur imaginar, dar, poate, și o anume indecizie, o oprire la jumătatea drumului spre deplina spiritualizare, o menținere — am putea spune, raportîndu-ne la schema dinamică a „jocului secund" — la stadiul „însumării" în Oglindă, încă ne-„ridicate" în ultimul cer spiritual. Dar izolarea Cetății ca spațiu de

[1] M. Papahagi, *op. cit.*, p. 114.

joc autonom, suficient sieşi, „gratuit", sustras istoriei, e magistral marcată în secvenţele finale ale poemului, în care „poetul" îşi desfăşoară reveria de cetăţean al Isarlîkului, adoptîndu-i perspectiva pur contemplativă :

Să-ţi fiu printre foi un mugur.
S-aud multe, să mă bucur
La răstimpuri, cînd Kemal,
Pe Bosfor, la celalt mal.
Din zecime în zecime,
Taie-n Asia grecime ;

Cînd noi, a Turchiei floare,
Într-o slavă stătătoare

Dăm cu sîc
Din Isarlîk !

Fragmentul merită o întîrziere în comentariu : clivajul între incinta ludică şi universul exterior, „real", e aici mai clar trasat decît oriunde. Spaţiu, ea însăşi, al euforiei nepăsătoare („beată într-un singur vin / Hazul hogii Nastratin"), cetatea Isarlîkului e o cetate de *spectatori*. Din „slava [ei] stătătoare" (eternă, încremenită, atemporală), această lume de „elită" („a Turchiei floare"), pierdută în veşnica Sărbătoare, îndreaptă spre lume ochiul purificator al Oglinzii ; pentru acest „timp îngheţat", istoria dinafară — fie ea şi cea mai dramatică şi sîngeroasă — nu contează decît ca *spectacol*. Euforia propriului joc eliberează evenimentul contemplat de conţinutul şi sensurile sale grave, pentru a reţine din el doar *forma* ; Pe „celalt mal" al ... Văii [1] se poate petrece orice măcel; în oglindă se însumează nu-

[1] Asupra importanţei acestui topos simbolic în viziunea barbiană au atras atenţia, mai recent, Ioana Em. Petrescu (*Şoptiri de la Monos la Una*, în *Configuraţii*, Cluj-Napoca, Dacia, 1981, p. 189—209) şi Marian Papahagi (*Filologie barbiană*, în *Critica de atelier*, ed. cit.).

mai figura imaterială, „mîntuită" în jocul ei secund. „Kemal" poate fi Atatürk în lumea serioasei istorii — el devine un nume generic ; *decimarea* grecilor din Asia Mică nu va fi fost, desigur, un joc-spectacol menit să încînte privirea, dar în ochii Isarlîkului se înscrie doar ordinea unui *ritm* — *„zecimi"* succesive, marcate ca de un pendul abstract, reducînd o masă amorfă *(grecime)* — „alterată, neutră" ; spectacolul, fie și tragic, generează bucuria ... estetică ! Gestul-concluzie — „Dăm cu sîc / Din Isarlîk" — pune accentul generalizator asupra acestei suverane detașări contemplative, a cărei „imperfecțiune", în ordine absolută, nu scapă totuși neînregistrată de expresia nu tocmai „nobilă" a nepăsării. Însă *„nous sommes ici aux Portes de l'Orient, où tout est pris à la légère"*.

Conturarea Isarlîkului ca spațiu participant la „jocul secund, mai pur" se sprijină și pe alte temeiuri. Idealitatea acestei lumi, cu sursa în „culoarea minții" e decisă, de fapt, de imperativul lăuntric ce declanșează viziunea („Pîn' la cer frîngîndu-și treapta, / *Trebuie* să înflorească : / Alba, /Dreapta / Isarlîk !"), ori îi invocă „înghețarea" : „Raiul meu, rămîi așa ! / Fii un tîrg temut, hilar / Și balcan — peninsular". Referințele mitic-biblice fac din ea un topos paradisiac — complement „feminin" al Soarelui, proiecție la scară mărită a armoniei originare a Cuplului : „Ruptă din coastă de soare !", apoi *„raiul* meu" ; dar și *raià*, o provincie, și subiectivă, și solară — chiar dacă „domeniu al platonicei «opinii». Rai «stîng», Rai ... *feminin:* «raià»" [1]. „Albă, dreaptă", „dată-n alb", cetatea îngăduie între zidurile ei și „ciuma", coexistența „pietrei" durabile cu a „legumei" efemere, gravitatea fricii și ilaritatea, însemnele grotești ale morții, în vecinătatea hazului nastratinesc. Sacrul și profanul, puritatea și crima, spectacolul de bîlci și mirificul comorilor Orientului, magic invocate — sînt însumate, toate, în acest univers ce-și revendică dreptul la perpetuare pe acel „fund al mării de aer" : epavă încremenită în lumina și culorile-i pestrițe. Com-

[1] Ș. Foarță, *Eseu asupra poeziei lui Ion Barbu*, p. 90.

poziția „rapsodică" a poemului, succesiunea secvențelor spectaculare nu poate să nu aducă aminte de acea „fantezie" a lui Coleridge — „facultate agregantă și asociativă", juxtapunere de „materiale gata formate", într-un spațiu-oglindă, atît de limpede delimitat de exterioritatea istorică, a cărei imagine, neutralizată, o reține totuși, sub înfățișarea jocului inofensiv — căci el însuși este o mare *s c e n ă*.

Logica viziunii nu e alta, în fond, nici în *Nastratin Hogea la Isarlîk*. Atmosfera onirică dominantă de-realizează, deja din primele secvențe, lumea pitorescului Isarlîk, care nu diferă, în esență, de cea, considerată panoramic, a poemului comentat anterior. Frapează și aici o „schemă" a structurării imaginarului, izomorfă ; un „clivaj" analog se instituie și în acest univers, între două moduri de existență, și care e marcat și de data aceasta prin simbolica „Vale" — aici „fluviul leșios", „lîncezile ape". Numai că lumii „istoriei" dramatice, contemplate cu o candoare de copil insensibil la tragedie, i se substituie însuși somnolentul, împotmolitul în reverie popor al Cetății, provocat, la rîndul său, de un nou „spectacol", de un „joc" cu mai înalte înțelesuri spirituale. Organizarea spațiului „scenic" este, din acest punct de vedere, concludentă. „Răsfrînta buză a mătcii" ia aici locul „celuilalt țărm" din *Isarlîk*, ca limită despărțitoare între două nivele de existență ale — acum — aceleiași lumi. Țărmul Isarlîkului își conservă toate datele cunoscute, agravate doar în sensul sugestiei unei mai accentuate imobilități : înstăpînirea *s o m n u l u i*, aerul oniric, confuzia „gîndurilor încărcate", figurarea, într-o emblemă a stagnării, a „încolăcitelor ceasuri", unifică, într-o generală înnămolire în visare, o comunitate umană devenită amorfă — a cărei pregnantă imagine plastică e „tencuirea" : „o spornică mulțime se tencuia-n pereți". Colectivitate în tensiune totuși, semnalată prin diseminarea de-a lungul textului, a *p r i v i r i i* în așteptare, a *o c h i u l u i* căutător. Ceea ce se întîmplă dincolo de *ț ă r m* — „la dunga unde cerul cu apele îngînă" ! — nu pare, în primele momente, decît o prelungire a lui : apariția „prin *ceață*" a „preaciudatului caic" în-

tăreşte, o vreme, senzaţia de stagnare şi abandon : „cîrpelile pestriţe", „fierul rînced şi lemnul buretos", „lîna verde, de alge năclăite", „şiragul de răgălii — sînt corespondentele plastice, doar mai degradate, ale somnolenţei umane şi leneşei „încolăciri" a ceasurilor. Abia respingerea de către Hoge a ofrandelor ţărmului, culminînd cu gestul autofagiei, provoacă acel cutremur lăuntric al „spectatorilor". Înstrăinarea, ruptura de „ţărm" e marcată acum de un alt fel de „joc" : un „mister" ce oferă lecţia unei trepte diferite a împlinirii. Autosuficienţei „albei Isarlîk", ca topos simbolic al „pitorescului" răsfrînt în oglindă, încîntat de propria-i perfecţiune, i se opune, prin înscenarea grotescă, *o figură* mai pură, a cărei geometrie se străvede printr-o materie — fie ea şi epurată într-un anume grad — ce aparţine, în fond, aceluiaşi univers „balcanic". Preluînd o expresie din poemele programatice ale ciclului ermetic, s-ar putea spune că hagiul procedează, la acea „ridicare" a „însumării de harfe resfirate", realizînd, o ultimă sinteză, „tăind", de data aceasta *cercul* ca figură revelatoare a purei existenţe întru spirit. Jocul hagiului devine astfel o nouă „oglindă", în care se întrezăreşte, o clipă, *arhetipalul:*

Şi deslușit, ca plînsul unui tăiș de fier
În împletiri de sîrmă intrat să le deșire,
O frîngere de gheţuri, prin creştete, prin şire,
Prin toată roata gloatei ciulite, răscoli.

Pic lîngă pic, smalţ negru, pe barba Lui slei
Un sînge scurt, ca două mustăţi adăugite,

Vii, *vecinici*, din gingia prăselelor cumplite
Albiră dinţii-n pulpă intraţi ca un inel.

Sfînt trup şi hrană sieşi, Hagi rupea din el.

De la „simbolul caricatural al unui individualism sumbru : apoteoza şi satira unei singurătăţi exasperate" [1]

[1] Scrisoarea lui I. Barbu către G. Topîrceanu, din 21 nov. 1921, în *Ion Barbu în corespondenţă*, ed. cit., p. 243.

— justificate de varianta oferită spre publicare *Vieții românești*, se ajunge astfel la o înscenare în care „caricaturalul" devine vehiculul paradoxal al Geometriei.

Lucrul se întîmplă și în *Domnișoara Hus*, unde coabitarea grotescului cu sublimul, a existenței sordide cu „extaza" spirituală e sugerată de însăși structura, și ea „rapsodică", a poemului, ce alternează scene tratate în tonalitatea bufă, „balcanică", cu altele, unde elementele de pitoresc comportă surprinzătoare transmutări în acel „aur netemporal" al viziunii. Jocul „scenic" al personajului, cu dinamica admirabil regizată a materiei sonore (v., îndeosebi, secvența *Prezentare*, dar și portretul în mișcare din *Vaduri și alaiuri* și *Cuvinte de îmbărbătare*), e asociat orizontului cosmic, celor mai înalte zone ale spiritualității. Deși distanța dintre nivele este enormă, apropierea devine posibilă dintr-o perspectivă integratoare — cum e aceea a poetului ; în fond, Domnișoara Hus se află și ea „la mijloc de Rău și Bun" ; ea concentrează în sine date esențiale ale „personajului" balcanic, al cărui pitoresc nu e decît temeiul acelor „sondagii în structura nevăzută a existenței". *Jocul* Domnișoarei Hus — „dantul" ei — din *Prezentare*, este deja o figură a întîlnirii contrariilor. Libera expresie a bucuriei existențiale înglobează, transgresîndu-le, diferențele individuale, opozițiile marcate istoric : *muscali* și *turci*, *pașale*, *arnăuți* și *polcovnici* nu mai sînt decît *ibovnici* — făpturi fascinate de beția dansului amoros ; după cum același dans poate fi la fel de bine al „pașilor bătuți", ca și cel de „la streangul furcii". Ca în „tăierea" grecimii de pe „celalt mal" din *Isarlîk*, ceea ce contează aici e doar ritmul unei mișcări, în figurile căreia se poate citi ambiguitatea jocului în lume, și a jocului lumii. Secțiunea a treia a poemului prelungește dealtfel, ca un ecou ironic și caricatural, motivul dansului din *Prezentare* („Svelt acum ; / Taie-ți drum ... / / Undă, undelemn călîi, / Vîntul lunecă, înmoaie. / — Haide, saltă-ți din călcîi / Pintenii, toți cîinii droaie ...") pentru ca, în *Cuvinte de îmbărbătare*, grotescul să fie atenuat, printr-un fel de înțelegătoare complicitate celestă : „Uite, cerul a mișcat : / Plecăciuni

îți face ție. / Fruntea cerul ți-a-nchinat / Amețit, ca de beție". În fine, ultimele secvențe se vor deschide spre sublimul și absolutul cosmic, rotunjind, în emblemă, personajul care „își dezvăluie, prin magie, natura planetară, de feminitate tentatoare, eșuată, ca destin secular, într-o înfățișare grotescă" [1]. Substituirea „naturii biologice" prin „natura planetară" — despre care Barbu vorbește, referindu-se la personajele *Crailor de Curtea Veche*, ilustrează, de fapt, și mecanismul „jocului" din „ciclul balcanic". „Înnoptata arătare a precupeței Pena, ridicată prin arsele vămi ale pătimirii și nebuniei aproape de Sfintele Trepte" [2] (poetul vede în ea „spiritul acestor locuri"), e și a Domnișoarei Hus ; iar în suita de „scene" ce-i înfățișează „jocul" se poate citi un fel de diagramă a oricărei existențe marcate deopotrivă de momente de elevație, ca și de reversul lor hilar, de „zone de vibrație joasă și înaltă". „Sub grele catifele de pitoresc oriental" se ascunde, astfel, nu numai la Mateiu Caragiale, o „meditație [...] gravă asupra ticluirii și aventurii Ființei". Meditație — în multe privințe *ironică* — de regizor și totodată spectator al unei umanități „schematice", canonice, dar a cărei ritualitate rămîne mereu ambiguă, oscilînd între gravitatea „sacră" și mecanica gestului caricatural, profanator. Reciproca este, de asemenea, valabilă, cum s-a văzut chiar în cazul *Domnișoarei Hus*. O ilustrează și poeme precum *Cîntec de rușine* sau *Răsturnica*, eliminate totuși din volum din cauza, desigur, a acelui „umor [prea] laic și balcanic", ce le caracterizează. În perspectiva ludismului barbian ele contează însă tocmai prin înclinația către înscenarea parodică a unor momente care ar fi cerut solemnitatea ritualului. Predominant bufă în *Cîntec de rușine*, unde se exploatează cu precădere gesticulația și groasa pastă verbală a cîntecelor de lume, înscenarea e mai complexă în *Răsturnica*, scrisă — după propria mărturisire a au-

[1] I. Em. Petrescu, *op. cit.*, p. 203. Tot aici (p. 197), această observație, esențială, cu caracter mai general, după care la Ion Barbu, „Bufoneria nu se opune extazului, ci îl manifestă ; grotescul și sublimul sînt virtualități egale, esențial sinonime din perspectiva (de modul) a întregului".

[2] *Răsăritul Crailor*, în *Versuri și proză*, ed. cit., p. 222—224.

torului — „într-o stare de suflet impie, dar compătimitoare“ [1]. Ca și în *Domnișoara Hus*, deriziunea — care e a însești unei anume condiții umane degradate — își are reversul compensator în proiecția cosmică. De la tonalitatea burlescă vizînd existența concretă, temporală a personajului, se poate trece, cel puțin pentru o clipă, în registrul ceremonialului grav : „Să plîngem toți. O toți în cor / Să croncănim un Nevermore. / Dar duhul ei de-a pururi dus / Să ni-l gîndim în cît mai sus. / / De cerul fix, de geam curat, / Ea păr cu tîmple și-a răzmat, / Un fard astral i-aprinde fața. / Pe serafini îi trage ața / Și sorii zornăie bănet / Prin risipitul Proxenet“ — ca să se revină imediat la „ruga“ profanatoare și muzica strîdentă a „beților“ și „doagelor“ sparte. Prohodul apare atunci ca ritualitate mecanică strict formală, despre a cărui profunzime nu se mai poate vorbi decît la modul ironic, plin de subînțelesuri „deocheate“ : „Să prohodim și mai afund. / Sînt un duhovnic trist și scund / Ce cîntă pîn-o va-ngropa : / Pa, vu, ga, di, che, zo, ni, pa“.

Calea către „provincia Expresionism“ — la care se face aluzie în interviul acordat lui F. Aderca — este astfel deschisă. Respinsă de Barbu, formula e adecvată totuși, cel puțin pentru o anume latură a ciclului *Uvedenrode* și a unora dintre poemele *Isarlîk*-ului. Ea ține de puternica înclinație deformatoare a poetului, de reducerea la „schemă“ a spectacolului existențial construit, de masiva prezență a elementului grotesc. „Tonul gros și buf“ — care fusese și al *Domnișoarei Hus*, ori al *Cîntecului de rușine* și al *Răsturnicii* — va fi subliniat de poet în același text confesiv, în legătură cu *Jazzband pentru nunțile necesare*. El va vedea, și pe bună dreptate, un „element modern“, adăugînd că apare aici „Ecoul faptei creatoare înregistrat cu un rîs fonf al demiurgului !“

Nu se putea emite o caracterizare mai sugestivă a atitudinii ludice ca expresie a lucidității creatorului, a distanțării sale spectaculare față de propria operă. Lăsînd la o parte, pentru moment, aspectele jocului textual, ce țin de o *ars combinatoria*, îndelung exersată, e de

[1] *Poezii*, p. 73.

observat că, în cîteva texte din *Uvedenrode*, ludicul se impune în egală măsură la nivelul „înscenării", al unei anumite gesticulații surprinse în mecanica ei hilară. Din acest punct de vedere, *Ritmuri pentru nunțile necesare* e, desigur, piesa cea mai reprezentativă, în măsura în care, în „danțul buf / Cu reverențe / Ori mecanice cadențe", desfășurat la „tronul moalei Vineri", se poate citi spectacolul parodic al unui întreg nivel existențial :

Înspre tronul moalei Vineri
Brusc, ca toți amanții tineri,
Am vibrat
Înflăcărat :

Vaporoasă
Rituală
O frumoasă
Masă
Scoală !
În brățara ta fă-mi loc
Ca să joc, ca să joc,
Dantul buf
Cu reverențe
Ori mecanice cadențe.

În forme mai epurate, el era prezent și în partea a doua a poeziei *Uvedenrode*. Fie că o citim ca „fabulă" a căderii din starea pur muzicală a ființei spre carnal și temporalitate [1], fie că vedem în ea, „un poem al rostirii magice, cu valoare cosmologică", în care cele două unități marchează trecerea universului de la virtualitate la manifestare" [2], calitatea „spectacolului" existenței „sub timp, sub mode" rămîne, în esență, aceeași. E vorba, adică, de o viziune ironică, foarte apropiată de cea a „dantului buf" din *Ritmuri... :* „Încorporată poftă,

[1] J. E. Winkler, *Interpretare din Ion Barbu : „Uvedenrode"*, în *Gazeta literară*, XV (1968), nr. 11, p. 7.
[2] Ioana Em. Petrescu, *op. cit.*, p. 207—209.

/ Uite o fată, / Lunecă o dată, / Lunecă de două / Ori pînă la nouă, / Pînă o-nfăşori, / În fiori uşori" etc. Oricum, dacă notăm o altă lectură a semnificaţiilor poemului, „echilibrul tensionat, pornit de la starea erotico-estetică spre contemplarea de idei, în unitate, este tulburat de imaginea faptei posibile" [1]. Iar „tulburarea" se traduce în acest joc spectacular-grotesc, de care este marcată existenţa în temporalitate, „vinovăţia făcutului". Rîpa Uvedenrode se înscrie astfel, cum s-a observat, în izomorfismul *Văii*, ca „spaţialitate formativă, tranzitorie" [2], dar şi — putem adăuga acum — ca specific „spaţiu de joc", în sensul „ticluirii şi aventurii Fiinţei". În *Uvedenrode*, limita dintre purul extaz muzical al invocaţiei magice, solare, în „Olimpul germanic şi translucid", şi „încorporarea poftei" se arată a fi deosebit de fragilă. Oscilaţia între extreme este oricînd posibilă — şi tocmai această conştiinţă a labilităţii susţine ironia. La nivelul purei invocaţii al „cîntului egal", unanim, al gasteropodelor — cochilia gasteropodală, cu emblemă a „rîpei Uvedenrode" este „ordonată spiră", „sunet, fruct de liră" etc. ; însă este suficientă rostirea verbului manifestării, al *naşterii: „Apari"*, pentru ca în acelaşi spaţiu să se introducă principiul germinativ, întrupat în imaginea acelui „cal de val / peste cavală / Cu varul deasupra-n spirală". Dincolo de pragul *apariţiei* se produce, aşadar, un fel de răsturnare, de schimbare de semn ; trecerea de la increat la creat — fie şi numai ca „evadare în vis", cum comentează Barbu, ca pură supoziţie — provoacă o distorsiune, o gravă deformare ; abandonînd pura virtualitate a „nunţii sfinte", foştii „limpezi rapsozi" îşi transformă arhetipalul „leagăn mitologic" în leagăn al naşterilor şi declinului biologic, iar glaciala, pura „fecioară Geraldine" devine, ca „încorporată poftă", o „fată" oarecare, coborîtă, „inutil pachet", într-un timp al pendulelor. Imaginea *jocului lumii*, ca joc al individuaţiei, al ieşirii din „egalitatea" unificatoare a Cîn-

[1] Roxana Sorescu, *Interpretări*, Bucureşti, Cartea Românească, 1979, p. 30.
[2] I. Em. Petrescu, *op. cit.*, p. 207.

tului, apare astfel încă o dată la Ion Barbu sub semn negativ. Apelul la registrul ironic-prozaic al limbajului, sugestia mecanicii grotești a existenței se justifică în felul acesta deplin, în cadrul sistemului imaginar al poetului.

O atitudine de spectator al unui joc și dramatic, și comic este anunțată încă din preludiul baladei *Riga Crypto și lapona Enigel*. Rostită de un „menestrel trist" în postură de măscărici („De cuscrul mare dăruit / Cu pungi, panglici, beteli cu funtă"), repetată cu glas stins într-un moment de stingere a nunții („la spartul nunții"), vorbind ea însăși despre o nuntă ratată — proiect absurd al însoțirii unor făpturi din regnuri diferite — balada își rostește dintru început funcția de dublet simbolic al evenimentului „real". Cum vorbele menestrelului-bufon nu sînt, îndeobște, fără legătură cu ceea ce se petrece în imediata lui apropiere, cum el vorbește, de obicei, „în pilde", procedînd la o tratare în registru burlesc a faptelor, nu e, poate, exagerat, să vedem în acest debut al textului o marcă a statutului său de „comentariu" ; balada glosează, de fapt, pe marginea unui moment capital al existenței, luat ca pretext pentru comunicarea unei parabole cu semnificații mai generale. Într-un anume sens, ea se propune astfel, indirect, ca oglindă — semnificativ deformatoare — a *nunții* umane. Ca și cum Textul ar fi conștiința ironică a evenimentului : *nunta* ca *uniune* (presupusă) *perfectă a cuplului*, e totuși punctul de plecare pentru construcția unui spectacol al *incompatibilității* dintre parteneri. Poemul se constituie astfel ca spațiu al unui joc ce mimează, în registru grotesc, tragicomic, un eveniment considerat, în „viața lumii", drept expresia desăvîrșitei împliniri în Unu. Or, povestea Rigăi Crypto și a laponei Enigel vorbește tocmai despre eșecul Nunții. „Inimă ascunsă", robită umbrei și „humei unse", regele-Ciupearcă e prizonierul prin excelență al unui statut ontologic situat, în mitologia poetică barbiană, pe treapta cea mai de jos. Numele său, generic, de *criptogamă*, îl marchează, ca o pecete a destinului, sub semnul *închiderii* în sine, al unei autosuficiențe sterile ; în orice caz,

căsătoria lui este ascunsă — cum ne spune etimologia : *kryptos-gamos* — și nu se manifestă ca înflorire. Nu pentru că „nu voia să înflorească", „nărăvaș" fiind (cum îl „ocărăsc" florile din preajmă), ci întrucît actul deschiderii solare îi este interzis *prin destin ;* el *trebuie* să rămînă — cel puțin din perspectiva altor regnuri — „sterp", „spîn", cu „piele cheală", în *umbră, umezeală, răcoare.* De aceea, iubirea sa pentru Enigel, ființă coborînd dintre ghețuri și închinîndu-se „la soarele-nțelept", are semnificația unui *hybris,* pedepsit, ca în orice tragedie, prin nebunia sau moartea protagonistului [1]. Într-o asemenea perspectivă, toate gesturile ceremonios-curtenitoare ale Rigăi, încercările de ademenire a Laponei „în somn fraged și răcoare", „de partea umbrei moi", întreaga „retorică" desfășurată în jurul imposibilei nunți, capătă o notă de involuntară bufonerie. Riga este un biet supus al destinului, iar cealaltă față a sa, „mai crăiască", din final, e doar o mască a nebuniei și rătăcirii într-o lume în care „Laurul-balaurul" și „Măselariță-mireasă" nu mai sînt decît însemne derizorii și caricaturale ale regalității și împlinirii nupțiale.

În jocul de oglinzi dintre povestea tragicomicului Rigă Crypto și nunta „reală" care tocmai s-a consumat în preliminariile ei se poate descifra însă, cum spuneam, și o ironie de al doilea plan ; „schema" epică a baladei oferă un fel de sinteză-reper a celuilalt joc : al lumii. Ea intervine ca o concluzie — „la spartul nunții, în cămară", cu amintirea ceremonialului consumat și reamintirea altora, similare, printre resturile marelui ospăț și într-o anumită singurătate melancolică, propice reflecției asupra propriei existențe și a valorilor ei. Riga Crypto poate fi văzut atunci ca substitut simbolic al Mirelui, iar nunta acestuia din urmă cade sub semnul jocului grotesc al celeilalte „nunți", eșuate. Să fie aici o sugestie a specificei blamări barbiene a „temniței în ars. nedemn pămînt" de mai tîrziu, în care o anume umanitate e condamnată să rămînă ? Oricum, „rîsul fonf al Demiurgului" răsună și în acest poem. Solara Nuntă spirituală, vizată în aspirația Laponei Enigel, aparține, în orice caz,

[1] V. în același sens, Roxana Sorescu, *op. cit.,* p. 11.

altui nivel existențial, în ruptură cu „huma unsă" și „carnea" somnolentă, crescînd „la umbră".

Dacă *Nastratin Hogea la Isarlîk* a putut fi caracterizată, într-o primă formă a ei, drept „apoteoza și satira unei singurătăți exasperate" — *Riga Crypto și lapona Enigel* traduce, în deriziunea, „compătimitoare" totuși, a jocului său de marionetă, satira falsei, imposibilei comuniuni în Unu ; un fel de teatru în teatrul lumii, menit să instruiască cu privire la căderea în derizorie comedie a unor fundamentale, tragice năzuințl.

La un spectacol al căutării de sine — de data aceasta a individului ca esențializată unitate spirituală — invită poezia barbiană prin „parafraza" poescă din *Falduri*, aparținătoare aceluiași ciclu „baladic". Decorul „teatral", schițat încă cu prima strofă („Somn mult în plușuri. Vid în stal. / Vegherea sticlei drept cortină"), propune însă cadrul unei drame lăuntrice. În somnolența, torpoarea și vidul „stalului" este prezent, de fapt, un singur spectator, iar dincolo de „cortina" sticlei, a oglinzii treze (căci luminoase, gata să reveleze un spectacol semnificativ), e așteptată apariția, răsfrîngerea de sine a subiectului. Modul exclamativ al rostirii din versul al patrulea („Din membre limpezi, o cristal !") marchează, s-ar spune, cu însemne de sărbătorească noblețe, obiectul (oglinda — cortină și scenă) de la care se așteaptă o concentrată, esențială și revelatoare răsfrîngere. Pînă la proba contrarie, „cristalul" este — nu-i așa ? — prin definiție, perfecțiune, limpezime, calmă însumare (cum va fi și „adîncul acestei calme creste" !) de forme pure. Ceea ce oferă însă invocatul, limpede cristal nu este decît imaginea inertă, prăfuită, stagnantă, a unei măști ca și abandonate printre lucruri dezafectate — apariție monstruoasă a propriului chip al privitorului : „Sub mături, fluturi și urîturi / Mort — chipul meu, pe crengi de gîturi". Multiplicare de coșmar, „reluare" nu în „mîntuit azur" a eului, ci risipă — răsfirare ! de sine, deformatoare. De unde și gîndul iconoclast (speculoclast), ce se impune fulgerător, provocînd „deșteptarea" contemplatorului decepționat, înfruntînd cealaltă „veghere", falsă, a oglinzii :

„Un glas din ceruri cere : — Dacă / Ai face-oglinzile să tacă ? // Din somn, din stofă sar deştept, / Smulg fierul scurt".

Că obsesia ce cheamă omorul simbolic e, în primul rînd, a proteismului monstruos al măştilor eului o atestă şi somaţia din finalul strofei a treia, unde chipul răsfrînt în apele — voite „de gală", sărbătoreşti, cristaline— ale oglinzii este numit printr-o metaforă sugerînd, ca şi anterioarele „crengi de gîturi", proliferarea monstruoasă : „La ţărmul apelor de gală / Strig hidra mea, chilocefală". Aşteptatul „cast hidrofil", imaginat ca geamăn al Ideii, asimilabil unei geometrii lăuntrice purificatoare („— Întemniţate William, / Cast hidrofil, te aşteptam / Să treci, maree, din oglindă / În luna frunţii, să te-aprindă") se dovedeşte a fi „stufos", „ceţos" — opus, adică, presupusei, doritei limpidităţi, corespondente acelei „lune a frunţii", care putea investi imaginea răsfrîntă cu un sens spiritual înalt. Cu vorbele lui Ion Barbu din 1927 (un an după publicarea poemului *Falduri)* s-ar putea spune că, de data aceasta, „lumea" — redusă aici la individul ce-şi caută expresia — nu mai este „purificată pînă a nu mai oglindi decît figura spiritului nostru". „Act[ul] clar de narcisism" nu se realizează decît superficial, „jocul secund, mai pur" rămînînd la stadiul „însumării" imaginilor „realului", fără acea necesară treaptă a „ridicării de harfe resfirate" sau — cum se va spune în poezia *Grup* — în absenţa „gestului închis", rezumativ, menit să „taie" spre lume „ochiul în virgin triunghi" al Cunoaşterii-locuire. Şi, lucru încă mai grav, imaginea din oglindă apare grotesc deformată, multiplicînd în loc să „rezume". (Să ne reamintim că titlul poeziei, la publicarea în *Contimporanul,* fusese *Wiliam Wilson şi cele 1 000 de feţe ale lui !)* Personajul poesc care-şi ucide dublul-conştiinţă morală în oglindă, sinucigîndu-se astfel, într-un anume sens, este deturnat de Ion Barbu pentru a fi inclus în tematica „jocului secund". Mai exact, gestul lui William Wilson, săvîrşit după traversarea unui univers al măştilor (actul său are loc, cum se ştie, în timpul unui carnaval) şi care pune capăt unei existenţe mereu dedublate, devine la Barbu o acţiune simbolică

a cărei semnificație nu este, după opinia noastră, atît „a conștiinței intelectuale care probează consistența imaginilor care compun experiența“ [1], cît a nemulțumirii profunde, provocate de un moment de eșec în ordinea experienței estetice, gîndite — cum va spune poetul — ca „efort de integrare“. Nici „semnificația pulverizării s i m b o l u l u i ca mijloc inadecvat (limitat) de comunicare (deci, de cunoaștere) literară“ [2] nu ni se pare a fi comunicată de acest poem. El sugerează, credem, mai degrabă nereușita procesului de simbolizare, deteriorarea grotescă a ceea ce se voia a fi joc specular „secund“ (proces ce se înscrie, solidar, în seria celorlalte deformări identificabile în întreg ciclul *Uvedenrode*, cu cîteva excepții, cum ar fi *Paznicii* sau *Oul dogmatic*).

În sensul acestei ipoteze pledează, dacă urmărim firul „evenimentelor“ din *Falduri*, și apostrofa din versurile trei și patru ale strofei a cincea : „Îți jur, ar face-o bună mină / Spini șase-n pielea ta marină !“ Ea sună ca o amenințare precedînd gestul care o va pune în act, dar cuvintele ce o vehiculează au tîlcul lor : căci cei ș a s e spini înfipți în „pielea marină“ a stufoasei, cețoasei și proteicei imagini din oglindă, „ar face-o bună mină“, tocmai întrucît ar înscrie în această anticipare a „clăilor de fire stîngi“ figura geometric-simbolică a h e x a g r a m e i care, cu „triunghiuri echilaterale suprapuse, unul cu vîrful în sus, altul în jos“, reprezintă — în tradiție ebraică, creștină și musulmană — p e c e t e a l u i S o l o m o n, a cărei semnificație simbolică s-ar exprima sintetic prin „reducerea multiplului la unu, a imperfectului la perfect, vis al savanților și filosofilor“ [3].

(Citit în contextul operei barbiene, acest mod de figurare amintește de știutul eptagon *cu vîrfuri stelelor la fel* — din *Încheiere !*)

O asemenea „hexagramă“ ar face, desigur, „o bună mină“ în spațiul oglinzii, căci ar răspunde așteptării inițiale, armonizîndu-se cu „cristalul“ și „membrele lim-

1. T. Vianu, *op. cit.*, p. 294.

[2] M. Mincu, *Ion Barbu, Eseu despre textualizarea poetică*. București, Cartea Românească, 1981, p. 58.

[3] *Dictionnaire des symboles*, IV, Paris, Seghers, 1974, p. 161.

pezi", cu „apele de gală", și cu presupusul „cast hidrofil", atras, ca de o maree, de „luna frunții", în vederea unei iluminări spirituale. Decepția generează revolta, iar gestul speculoclast devine o caricatură a adevăratei geometrizări spirituale a lumii (aici lăuntrice); joc „stîng" — s-ar zice — „croire" a „cristalului", care nu e decît tristă risipire în fragmente, iarăși multiplicate, ale aceluiași chip: „De șase ori, în ape grele / Sting fier aprins, pînă-n prăsele; / Fulger cedat, just unghi normal, / *Cad reflectat, croiesc cristal*". În locul viziunii pure, esențiale a eului, dincolo de „cortina spartă" se deschide opacitatea — acel „fund ursuz, de zahăr ars", izomorf, cu mai tîrziu „ars, nedemn pămînt". Orice invocație magică, reparatoare, precum acel „Buhuhu la luna șuie", din *Domnișoara Hus* e, de acum, inutilă. Contemplatorul se închide în sine, într-un fel de stoicism al înfrîngerii, cu o privire încremenită în „scrisul apei", care e, poate, falsa geometrie a „pătratei Spanii", trasată în spațiul oglinzii. În „jocul său secund", i m p u r, protagonistul rămîne prizonierul măștilor schimbătoare, grotești, devine, într-un anume sens, p r o p r i u l s ă u b u f o n. Din solemn și sărbătoresc, jocul său se transformă într-un „ca și cum" derizoriu — revers ironic al autenticului „joc secund".

Înrudită ca figurație — și reper important, credem, pentru interpretarea *Falduri*-lor — este poezia Î n f ă ț i ș a r e, situată în volum în poziție imediat anterioară. Liniile violent expresioniste ale acestui portret în oglindă își găsesc însă aici reversul — în strofele trei și patru ale versiunii definitive — în imperativul transfigurării lăuntrice spre „statura luminoasă", spirituală, sub semnul „gîndului înghețat", al gîndului-„fulger viitor", al „spadei bătăioase", capabile să taie, în universul interior, o figură cu adevărat purificată, și al o c h i u l u i ca „disc lunar, lunecător" [1]. În cealaltă „înfățișare", care este *Falduri*, liniile grotești ale răsfrîngerii „expresioniste" nu mai pot fi „negate" prin „îndreptarea" geometrică;

[1] Pentru urmărirea „istoriei" acestei poezii, de la textul publicat în revistă sub titlul *Toaletă*, la cel din volum, v. comentariul lui M. Papahagi, în *Critica de atelier*, ed. cit., p. 131—133.

„masca facială“ a subiectului ce se autocontemplă rămîne, în distorsiunile ei monstruoase din oglindă, la stadiul unui „joc secund“ imperfect din punctul de vedere al maximei exigențe barbiene. Iar imperativul construirii lăuntrice a unei adevărate „staturi luminoase“ se traduce, printr-o exterioară punere în act a intenției transfiguratoare, drept caricatură a lui. Un proiect pur spiritual apare astfel dureros „ironizat“ printr-o gesticulație care-l concretizează inadecvat, în superficiala-i violență geometrizantă ; acei „spini șase“ nu mai ating adîncimea simbolică vizată în perfecțiunea hexagramei, ci doar contururile unei „pătrate Spanii pe-o hartă“ dincolo de care nu se mai întrevede nimic ; „chipul“ a pierit („Piei chip !“), însă nu inițiatic înecat și „mîntuit“ în apele lustrale ale oglinzii. De unde și încremenirea finală în perplexitate, și sentimentul eșecului. Gravitatea dramei lăuntrice ia astfel înfățișarea unui soi de comedie, a jocului involuntar parodic, apropiat, în esență, de ceea ce se petrece în *Riga Crypto*... sau în secțiunea a doua a poemului *Uvedenrode*.

Nu trebuie uitat, dealtfel, în același context, nici „părăginitul“ *Personaj eteroman*, ca locuitor tipic, în grotescul său, al „provinciei Expresionism“. Cu atît mai mult, cu cît, sub liniile îngroșate ale straniei lui alcătuiri compozite, e disimulată o problematică a creației. Mai exact, acest „tip hibrid“ ar reprezenta modul falsei, artificialei și deviatei comunicări cu misterul existențial. „Hieraticul Paracelse“ joacă, înșelîndu-se, comedia transmutărilor alchimice artificial întreținute : „— Acest fragil eteroman / În ce decor, pe ce ecran / Îndeajuns caracteristic / Să ne pozeze : cabalistic ?“ Acel „burg vechi de turle și magie“ — preluat în *Paralel romantic* — e „providențial“ pentru că are o „farmacie“ „de unde iei într-un clondir / Eter (misterul chilipir)“. Pentru „bravul personaj“, „pitoresc după rețetă“, metafizica e o „manie“ ; iar „lumea [sa] mai vizionară“, populată de imagini diforme, nu mai poate fi controlată de „sensul critic“ al spiritului lucid. E, desigur, aici, un autoportret ironic al unui anumit Ion Barbu din perioada studiilor germane, dar — dincolo de aceasta — și o imagine cu

rezonanțe mai generale în sfera acelei puneri în ecuație a ființei umane cu misterul existenței și cu marile lui simboluri. Un alt „joc", așadar, în care poetul (Poetul) devine personaj într-o farsă a cărei scenă e „paradisul artificial". Într-un asemenea spațiu, „hieraticul Paracelse" maschează făptura terestră cea mai prozaică și hilară : poate rimă, „logodit" cum este prin voința ironică a autorului, „c-o damă (Else)"... Efort de integrare, deci, geometrie a eului și a lumii — deopotrivă de inautentice ; sacre ritualuri degradate, mecanică a gesticulației „metafizice", „poză" ; parodie, caricatură a „personajului" și a jocului său — cu implicații în întreaga viziune barbiană a acestui moment. Un moment al creației în care Ion Barbu își mai oferă răgazul unei anumite destinderi, ca regizor și spectator al unei lumi pe care o manipulează cu o foarte liberă, modernă conștiință critică, înainte de a se angaja în celălalt joc, ritualic și sacru, din jurul „restrînselor perfecțiuni poliedrale".

Jocul din text

Îndeosebi comentatorii mai recenți ai poeziei barbiene au atras atenția asupra sublinierilor poetului privind efortul său de ieșire din „concurența formulelor individuale", de impersonalizare a expresiei. Ceea ce se spune în textele sale mai mult sau mai puțin programatice despre negata „poezie cu obiect" (fie, acesta din urmă, și ... subiectul !), despre „genul hibrid, roman analitic în versuri, unde sub pretext de *confidență, sinceritate, disociație, naivitate* [s.n.] poți ridica orice proză la măsura de aur a lirei" ; despre „punctul de criză în intersecția acestor două categorii : experiență și notație", ori acea „muzică fără pasiune", indică limpede înscrierea sa printre cei care, împreună cu un Mallarmé, vizează „dispariția elocutorie a poetului" pentru „a ceda inițiativa cuvintelor". Deplasarea decisă dinspre m i m e s i s către p o i e s i s, atît de caracteristică liricii moderne, își are astfel în Barbu unul dintre agenții săi cei mai radicali. Distincția operată la noi, cu o oarecare stîngăcie,

încă de Macedonski, între „logica prozei" şi „logica poeziei", este împinsă de autorul *Joc*-ului *secund* spre ultimele consecinţe. Consideraţiile sale referitoare la „autonomia" poeziei — explicată, dincolo de „voinţa poetului de a o sustrage accidentalului", prin înseşi „*specialitatea* [citeşte *specificul*] universului ei", „permutarea sintaxei" şi „înscrierea unei părţi a evenimentului în chiar specialitatea sintaxei", precum şi la acea „tehnică precisă, voluntară" care, respingînd „versificaţia spontană", urmăreşte „determinarea sau provocarea Versului Jubilator, Consistenţă şi Nedeterminare reunite" — sînt edificatoare pentru *o poetică* în al cărei spaţiu poetul se poate defini ca „operator al limbajului". „Jocul secund, mai pur" apare, astfel, pe treapta sa cea mai înaltă, ca *joc combinatoriu*, în care funcţia expresivă a limbajului coexistă cu, şi se estompează chiar — în libera mişcare a semnificantului — faţă de pronunţata tendinţă spre autoreferenţialitate. Dinamica „ideii" lirice e încarnată în text, la modul cel mai direct, ca într-o magie laicizată a în-fiinţării sensului *prin* şi *în* însăşi litera poemului, intrată în rezonanţă şi iradiind în vers — privit, dealtfel, de către poetul-„operator" ca rezultat al omogenizării fonetice — şi în întregul text, îndreptăţit, în felul acesta, de a fi situat în ansamblul său, sub semnul „curăţiei de grup cristalografic" şi al „neprihănitului îngheţ". Acea „sonoritate imanentă", „poleirea" versului „cu cît mai multe sonorităţi", unitatea fonetică — despre care vorbeşte Barbu — se adaugă la, sau, mai exact, se contopeşte cu „unitatea spirituală". Distanţa faţă de poezia ca discurs conceptual, ornat doar — cum o vedea un anume clasicism — cu metafore şi imagini, e cît se poate de mare. În numele ei este, de altminteri, atît de tăios amendat Arghezi, calificat drept „neinstruit meşteşugar al versului", la care „individualitatea, noţională, a cuvîntului, nu e topită în acea, fonetică, a versului" pentru a se ajunge la o poezie ale cărei „părţi simple... nu sînt cuvintele, ci versurile".

Nivelul ludic al *poiesis*-ului este atins şi se exprimă, deci, în continua, reiterata „provocare" a Sensului prin instituirea unui regim de libertate (supravegheată, „difi-

cilă libertate", ca într-o inginerie genetică a cuvîntului) a mişcării verbului, care nu se face doar ecoul, mai mult sau mai puţin plastic, al Ideii, ci generează, în chiar această dinamică imprevizibilă, ce-i este proprie, configuraţii semnificative. „Consistenţa şi Indeterminarea reunite" pot fi astfel citite şi din unghiul acestei coabitări dintre hazardul unei „imaginaţii a cuvintelor" şi necesitatea semnificării. Căci, oricît ne-ar fascina spectacolul genezei fiinţei sonore, muzicale a poemului, calea spre autosemnificare a cuvintelor este, la Barbu, dirijată, orientată către o deplină echilibrare a materiei verbale în „unitatea spirituală". De aceea, „gratuitatea" discursului său nu e niciodată deplină, dezlegată de sens. Observînd că la Barbu, în numeroase împrejurări, „asociaţia sunetelor nu se face într-o intenţie expresivă (cum este cazul pentru anumite aliteraţii), ci din simpla plăcere a unor libere combinaţii, deopotrivă cu cele ale jocului", Tudor Vianu se simţea obligat să adauge că : „Este de prisos să spunem că poezia lui Barbu nu se rezolvă într-un astfel de joc, cum era cazul pentru parnasieni sau chiar pentru un Mallarmé, de vreme ce a trebuit să-i recunoaştem un conţinut de intuiţii spirituale" [1]. Lecturi mai recente au putut, dealtfel, demonstra că nici chiar poemul *Uvedenrode* nu este, cum îl caracterizează Vianu, „o explozie de arbitrar în care cu greutate poate fi descifrat un înţeles". În jocul barbian al textului pînă şi în cel mai aparent „gratuit", e cazul, aşadar, să vedem, mai degrabă, un „hazard prevăzut" (după expresia, în alt context, a unui B. Fundoianu), de vreme ce, „iniţiativa cuvintelor", relativa lor libertate apare, în covîrşitoarea majoritate a poemelor lui Ion Barbu, canalizată de o voinţă de realizare a „unităţii spirituale". „Autorul — cum remarcă acelaşi T. Vianu — s-a simţit liber de legăturile logicii şi ale realului", dar tendinţa spre „autosemnificare" a poemului nu duce la completa pierdere a relaţiei cu realul ; logica semnului direcţionează discursul liric către un fel de simulacru al lumii şi al dinamicii ce o animă. Ca şi un Valéry, poetul nostru „*organise tout le pos-*

[1] *Op. cit.*, p. 309.

sible du langage" — şi o face mai mult decît orice alt poet al epocii. Interesul său pentru ceea ce, mai recent, s-a numit „textualizarea poetică" [1] e permanent, şi îşi găseşte oarecum surprinzător argumentele în experienţe lirice, precum cea a lui Jean Moréas, la care, alături de disciplinarea clasică a rostirii, îl atrage şi acea „sonoritate imanentă", „înscrierea evenimentului în însăşi specialitatea sintaxei". Îndeosebi comentariul său la două versuri ale autorului *Stanţelor (O ciel aérien inondé de lumière / des golfes de là-bas cercle immense et pur")* e semnificativ ca reflex al propriei acţiuni combinatorii la nivelul materialităţii semnificantului : „*Grâce à je ne sais quel prestige — l'enthousiasme de l'oeil qui s'exalte, la quantité considérable des voyelles qui commentent la vacuité du tableau* [s.n.] *en fin la limite circulaire imposée à cette calotte du ciel — on ne ressent plus la banalité du mot «inondé». Au contraire, on est tenté de la disjoindre en deux vocables : «in» et «onde». Le processus de la propagation ondulatoire de la lumière s'en trouve poétiquement recréé, et l'on assiste à un vrai luxe turbillonnaire autour d'un point idéal*" [2]. Frapează aici tocmai acest „comentariu al vacuităţii tabloului" prin ceea ce am putea califica drept „jocul secund" al „sonorităţii imanente" a cuvintelor. Mişcarea noţional indicată de verbul „a inunda" — aici la participiu — este surprinsă la nivelul unui transfer către materia sonoră ce o preia şi propagă în text. Analiza de tip „textualizant" a cuvîntului *inondé* (= in + onde) sugerează în modul cel mai limpede demersul specific de includere în structura semnificantului a numitului nivel noţional al cuvîntului. Barbu concretizează astfel (după ce o făcuse, de fapt, în propria-i operă) ideea enunţată în *Poetica domnului Arghezi* cu privire la necesitatea „topirii" „individualităţii noţionale a cuvîntului" într-una „fonetică". Textul barbian, citit prin Moréas, se plasează astfel în poziţia acelui „lac comentator" din *Veghea lui Roderick Usher*, nouă „oglindă", spaţiu al transmutărilor, în care „Ideea", „ocazia", „evenimentul". sufletesc sînt antrenate

[1] Marin Mincu, *op. cit.*
[2] *Jean Moréas, Versuri şi proză, ed. cit.*, p. 255.

într-un alt „joc secund", ce substituie „realității" lor o realitate a cuvintelor.

„Tendința permanentă de mascare a expresiei temperamentale" [1] care a putut fi urmărită, cu semnificative rezultate, în studiul „atelierului" barbian al variantelor [2] se înscrie în această mișcare a jocului textual ce tinde să înlocuiască „jocul lumii".

Din acest punct de vedere, Barbu avea dreptate să-și repudieze experiența inițială, parnasiană. Mai mult decît a materiei sonore, mișcarea era acolo a Ideii, într-un discurs încă exterior, de natură conceptuală, pentru care cuvîntul, chiar armonizat într-o perfecțiune a frazării, „concretiza" reflecția prin efortul de plasticizare caracteristic în mare măsură preceptului antic *ut pictura poesis*, în reactualizare parnasiană. Cîte un vers indica totuși, prin serii de aliterații exploatate cu un anume rafinament, „comentariul" incipient al ideii lirice de către textul devenit oglindă : „spasm[ul] *încremenit*" din *Munții*, putea fi citit în diseminarea unor grupuri de vocale și consoane caracteristice în versul următor, „explicativ" : „— *Sup*remă *încor*dare *de gra*nit" ; între „*cren*gi[le] crispate" și „*lic*oarea opa*lină*" (s.n.) din *Copacul*, sugestia contrastului dintre încremenirea minerală telurică și lichiditatea celuilalt spațiu, uranian, era „inclusă" în însăși materia verbală, împreună cu aceea a năzuinței de contopire, preluată, la nivel fonetic, de i-ul comun ambelor sintagme situate într-o opoziție ce tinde a fi depășită ; cînd, în *Luntrea*, „Se nalță [...] / *Statura ta turnată* în luminos argint", dinamica î n ă l ț ă r i i-modelare poate fi regăsită în „sonoritatea imanentă" a primelor trei vocabule din versul următor ; s t a t u r a care se înalță e „conținută" în blocul sonor din imediata vecinătate : „*ta turnată în* luminos argint". Deocamdată, asemenea practici sînt însă excepționale, încît autocaracterizarea din interviul acordat lui F. Aderca rămîne valabilă ; ima-

[1] M. Scarlat, *Ion Barbu — poezie și deziderat*, ed. cit, p. 63.
[2] M. Papahagi, *Critica de atelier*, ed. cit.

ginea este încă „placată" pe idee, iar „distribuția" planului conceptual și a celui concret poate fi taxată de „naiv simetrică". (Aceasta nu înseamnă totuși că ar exista, între „ciclul parnasian" și restul operei, o ruptură ; marea obsesie barbiană a „integrării în unitate" primește deja, de pe acum, contururi ferme.) [1]

Nu la fel stau însă lucrurile în poemul *După melci*, care devine deja spațiul unor experiențe conștient dirijate, în sensul a ceea ce s-a numit, „motivarea analogică a semnificantului" [2]. Barbu însuși atrăgea atenția, într-o scrisoare către G. Topîrceanu, asupra urmăririi unor „anumite efecte" — fie ele „de repetiție", de derivație și diseminare a grupurilor sonore (g h i o a c ă — d e s g h i o a c ă), ori ținînd de relațiile contextuale ale cuvintelor.[3] Iar, mai tîrziu (în 1927), îi scria lui Léo Delfoss, referindu-se la același poem : *„Je dois m'émerveiller toujours devant ta compréhénsion étrange de la poésie* e n s o i : *le lyrisme, en dehors de la langue particulière en qui il se trouve fixé. Déjà à Goettingue, le soir inoubliable où je t'ai lu «După melci», tes observations pénétrantes et subtiles, portant sur les allitérations et les harmonies immitatives, m'avaient rendu songeur. Oui, il y a une langue de la poésie, langue universelle."*[4] Aluzia la „dedesuptul muzical al acestei comuniuni cu Olimpul grotesc al pădurii", făcînd legătura cu „un anumit motiv de Grieg, Dansul trolilor" [5], converge în același punct ce marchează efortul conștient de realizare a „unității muzicale" a textului. Jocul semnificanților, ce „mimează" la diverse nivele mișcarea imaginarului structurată de schema descîntecului, se dovedește astfel a fi un demers de adevărat „operator al limbajului", preocupat deja să fructifice *„tout le possible du langage"*.

---

[1] V. în acest sens. M. Papahagi, *Ion Barbu și mitopoetica. integrării în unitate*, în *Exerciții de lectură*, Cluj, Dacia, 1976.

[2] Asupra problemei „cratylismului", v. G. Genette, *Mimologiques*, Paris, Ed. du Seuil, 1976, și F. Rigolot, *Le poétique et l'analogique*, în *Sémantique de la poésie*, Paris, Ed. du Seuil, 1979.

[3] *Ion Barbu în corespondență*, p. 240—241.

[4] *Ibidem*, p. 140.

[5] V. Scrisoarea către T. Vianu, *ibidem*, p. 259.

Desigur, „jocul" este, în *După melci*, și componenta t e m a t i c ă fundamentală, angajînd — cum s-a observat de atîtea ori — o meditație asupra potențelor magice ale verbului, a inițierii dramatice în misterele universului. Ludicul își dezvăluie, aici, deopotrivă fața sărbătorească, luminoasă, și reversul tragic, constituindu-se ca spectacol al morții și al eșecului. La acest nivel „spectacular", la care se încheagă un „teatru" al ființei prinse și trădate în jocul mundan, structurat, de „schema arhetipală a «ucenicului vrăjitor»", iese deja în relief componenta ironică a atitudinii barbiene, „manifestarea conștiinței ironice în interiorul analogiei", întrucît și protagoniștii poemului apar, cum exact s-a observat, ca „jucării ale aceleiași analogii dereglate aberant" [1]. El este susținut însă și de realitatea infratextuală, în care a putut fi descifrată, pentru ansamblul poemului, „dezvoltarea unui pattern incantatoriu care este descîntecul de melc", printr-un „cratylism" aparent în „exuberanta gamă de asonanțe, aliterații, paranomasii, calambururi și rime ce încearcă să creeze raporturi mai statornice de motivare, între semnificantul și referentul asociați de obicei doar în virtutea unor relații „contractuale" [și care] izvorăsc din acel tip de asociație sonoră inconștientă pe care Northrop Frye o numește *babble* — g î n g u r i t [2].

Dintre numeroasele procedee la care recurge Barbu în vederea asigurării unității muzicale (sau a disonanțelor și contrastelor) care „comentează" nivelul imaginar-simbolic al textului, o mare parte au fost deja numite, îndeosebi în lecturile sale mai noi. Pe linia degajării acelui „*pattern* incantatoriu", V. Ivanovici evidențiază, de exemplu, printre fenomenele de motivare analogică a semnificanților, „schimbarea categoriei genului sub influența rimei" (g h i o c e feminizat în g h i o a c ă pentru a rima cu d e z g h i o a c ă ; și am putea adăuga aici că această transformare angajează structura de adîncime a viziunii, de vreme ce, pe parcursul poemului, îi corespunde schema dinamică a *des-facerii*, a ieșirii din spa-

[1] Victor Ivanovici, *Ion Barbu în „tradiția rupturii"*, în *Caiete critice*, 7, *Viața românească*, 1981, nr. 6, p. 119—122.

[2] *Ibidem*, p. 121.

ţiul închis, nocturn, vegetativ şi somnolent, care marchează nu numai statutul simbolic al melcului, ci şi al copilului, iar alături de el a întregului univers chemat, de *Păresimi* la... a p a r i ţ i e, la m a n i f e s t a r e (alt „joc" — verbal şi de conţinut !) ; astfel, cînd copilul întreabă, în „bocetul" său : „— Melc, melc, ce-ai *făcut* / din somn cum te-ai *desfăcut* ?", *f a c e r e a*, actul ieşirii din „increat", motivat în acelaşi mod, la nivelul semnificantului, sugerează, în planul tramei „fabulistice", sensul funest, al prematurei treziri la existenţă. Cele trei rime (des-ghioacă, des-făcut, cîntec-des-cîntec) ca derivate prin prefixul d e s, participă în felul acesta, sub aparenţe pur formale, la conturarea nucleului tensional al „dramei". Izomorfismul dintre g h i o a c ă, „cornoasele cămeşi", *„mormîntul de foi"* pe de o parte, şi *„bordeiul* din care copilul se „desface", într-un fel, şi el, ori c o j o a c e l e iernii (rimînd cu... g ă o a c e) şi „săricile" Babei Dochia e, de altminteri, semnificativ. Pe lîngă „aliteraţiile-ecou : «Lîngă VaTRĂ PRIgorit / PRIvegheau PRE-lung tăciunii ... / UmBRE dese ...» etc., în care parcă citeşti, prin saussureană anagramare ToRoPeala ce îl cuprinde pe copil", alături de „asociaţia sonoră cu efect soporific" din „Moşul Iene prin poiene care umblă pe la gene", ori de acea „profuziune de siflante şi vibrante", figurînd „repulsia reptiliană", în secvenţa apariţiei „gu-şatei cu găteji" [1], ar putea fi menţionate destule alte pasaje unde poetul „operează" magistral cu materia sonoră, în vederea construirii acelei oglinzi textuale ce „comentează" sensul mai mult sau mai puţin aparent.

Printre acestea, de un interes particular ni se pare a fi, de exemplu, la începutul poemului, prezenţa dominantei vocalice în u, asociată cu o anumită consecvenţă şi „caracterizîndu-l", grupului de „fraţi mai mici" căruia îi aparţine copilul-protagonist. Variaţiunile acestei „teme muzicale" converg spre sugestia elementarităţii şi a spaţiului închis : *p r u n c i i* sînt *s c u n z i*, „ţînci *u r s u z i*", „desculţi şi *uzi*", bordeiul lor e *umed*. Starea „vegetativă" (echivalentă cu a melcului despre care copilul spune că : „Nu e bine să te-*ascunzi* / *Subt* pămînţii grei şi *scunzi*" !)

[1] *Ibidem*, p. 121—122.

„umezeala" de făpturi telurice, elementare, transpare astfel și la nivelul fonetic, în propagarea grupului u n (um) (uz) pînă la coagularea din finalul secvenței, în explicitul epitet : u m e d. O prelungire a acestei tonalități poate fi remarcată și în fragmentul al doilea, atunci cînd intervine autocaracterizarea personajului : „Eu voinic prea tare nu-s : / Rupt din fugă, / Subt o glugă / De aluni, pe buturugă" ... Într-un mod similar, g î n d u l încă cețos și indecis al copilului se anunță timid, într-un registru sonor apropiat de cel semnalat mai sus : „*În ungher adînc, un gînd* / Îmi șoptea..." — și cu ecou prelungit în elementele ce caracterizează sau situează spațial m e l c u l : „Îmi șoptea că melcul *blînd* / *Din* mormînt de foi" ... Această culoare sonoră acompaniind prezența copilului fusese anunțată, de fapt, în primele două versuri ale fragmentului : „Vezi, a*tunci* mi-a dat prin *gînd* / Că tot *stînd* și *alegînd*..." Un vers dinspre finalul poemului — „*Sînt* în *sîn* la Moșul Iene" — în care se poate citi și l e n e a, somnolența (v., mai înainte : „Rar, *le culegeam alene* : / Moșul *Iene*...", ca rime la p e n e, reprezentînd mai direct materia moale, învăluitoare) — preia, ca un ecou îndepărtat, aceleași sonuri, regăsibile și în verbul c î n t și în substantivul d e s c î n t („M-așezai cu-acest *descînt*", „Ca să-i *cînt* din *cînd* în *cînd*"), ca elemente axiale în arhitectura textului. G î n d u l u i în ultimă instanță perturbator și dereglant al copilului, cu c î n t - ul și d e s c î n t - ul său, (pe care le conține, în materia sa fonetică !) apare, dealtfel, ca într-o imagine (sonoră) răsturnată, în atributul melcului ucis în urma provocării magice : nă*tîng*, și, ca o reminiscență, în verbul morții : „Iarna coarnele se fr*îng*"...

Dincolo, așadar, de alte detalii ce vizează nivele parțiale ale structurării muzicale a poemului, „motivarea analogică a semnificantului" e prezentă în punctele lui nodale. Ambiguitatea actului incantatoriu și a efectelor sale este „comentată" muzical : *g î n d u l* stîngaci, infantil, apare solidar cu elementaritatea (copilului, melcului, naturii) și, ca atare, se exprimă și în (des) *c î n t u l* care e un fel de emanație, în formula magică, a armoniei inițiale a lumii. Însă ca și *c î n t u l*, care e și

des-c î n t, desfacere din spațiul cîntecului originar, *g î n d u l* este în egală măsură agentul dezechilibrării acestei armonii : *gînd — nătîng*. Jocul verbal „traduce", în surdina intratextuală, această ironică dialectică a începutului sfînt și a vinovăției făcutului.

Elementele ludice evidențiate, în „ciclul balcanic" îndeosebi, la nivelul reprezentării „spectaculare", cu puternice accente grotești, sînt dublate și aici de jocul textului. „Grecia mai directă", despre care vorbește Ion Barbu, nu e, de fapt, și „mai puțin filologică" [1] decît în măsura în care se desparte de descriptivismul parnasienilor, cu gustul lor pentru toposurile exotice, exprimat la modul oarecum exterior și superficial. Filo-logia barbiană ține însă de interesul său pentru „alchimia verbului", cu transmutările provocate de jocul relațiilor inter-verbale și consecințele lor în planul „omogenizării" viziunii. Scrisoarea către G. Topîrceanu, din noiembrie 1921, semnalează, pentru *Nastratin Hogea la Isarlîk*, faptul de a fi fost concepută „muzical" : „un pretext de visărie, o viziune concretă, care te poftește să cauți și un sens, dincolo. Nu poți explicita acel sens ? Cu atît mai bine ; înseamnă că realizarea e perfect organică, iar viziunea și tîlcul, solidare : precum pielea cărnii" [2]. „Sensul" nu e însă doar „dincolo", ci și în acea solidaritate a „viziunii" cu „tîlcul", iar „carnea" nu poate fi despărțită de „pielea" imaginii. „Operația" cea mai evidentă ca „joc al omogenizării muzicale a versului (depășire a „individualității noționale a *c u v î n t u l u i*" în unitatea fonetică a versului) poate fi identificată peste tot. Încă, de pildă, în primul vers : „Țara veghea turcită. Pierea o dup-amiază" — cu rima interioară a verbelor la imperfect, subliniată de cezură, cu diseminarea în întregul versului a diftongilor ea, ia, cu prezența lichidei r. Sau în multe altele, precum : „La d*u*n*g*a *u*n*d*e cerul cu apele *î*n*g*î*n*ă" — construit pe alternanța grupurilor un-în și er-el-ul ; „Lăsară fierul rînced și lemnul buretos" (ar,

[1] V. și considerațiile lui Șerban Foarță, în *Eseu asupra poeziei lui Ion Barbu, ed. cit.*, p. 95.

[2] *Ion Barbu în corespondență*, ed. cit., p. 242—243.

er, rî, le, re) ; „Treceau în brazda undei șirag de răgălii“ (re, ra, ra, ră / e, ea, a, ei, a, ă) ; „În gîndurile toate so-seau ninsori mărunte / Și unsuroase liniști se tescuiau sub cer“ (grupurile uri ori, ăr, roa, li / se, so, su) ; ecoul substantivului *frîngere*, repercutat în întreg versul : „O *frîn*gere de ghețuri, *prin* creștete, *prin* șire, / *Prin* toată roata gloatei ciulite răscoli“ (e de remarcat, în versul al doilea și tripla rimă interioară : *toată, roată, gloată*, ca și prezența vocalei i în ultimele două cuvinte, accentuată în rimă, pentru ascuțimea ei în consonanță cu acțiunea „tăișului de fier“ — dintre componentele sonore ale căruia, versurile următoare preiau, în rimă, grupul și : deșire, șire. Remarcabilă este, de asemenea, „concretizarea“ la nivelul semnificantului a imaginii „sînge[lui] scurt“, anticipată de ... scurtele și ascuțitele vocabule repetate în versul anterior : „*Pic* lîngă *pic*“. În sfîrșit, versul revelator pentru semnificația gestului simbolic al hagiului, subliniat de însuși poetul, oferă o mostră spectaculoasă de motivare analogică a semnificantului prin cvasiidentitatea formală dintre *trup* și verbul *rupea* : „*Sfînt trup și hrană sieși, Hagi rupea din el*“, unde actul autofagiei „asimilează“ la modul cel mai concret-material *trupul* (sonor !) al Profetului, rămînînd, totodată, „închis“ în el : *trup*-ul își conține *rup*tura ...

Toate poemele „ciclului balcanic“ ilustrează, dealtfel, filo-logia barbiană. „Culisele“ variantelor (îndeosebi la *Domnișoara Hus* și *Isarlîk*) descoperă în parte complexitatea „permutărilor“ operate de poet în sensul „înscrierii unei părți a evenimentului în însăși specialitatea sintaxei“ [1]. Cercetări aplicate, bunăoară, asupra *Domnișoarei Hus* au evidențiat complexitatea jocului textual barbian, în sensul realizării „actului autospecular al cuvîntului“. Ș. Foarță vorbește astfel despre „rime-ecou“ [2], iar M. Mincu, căutînd „oglindirea cuvîntului în alte cuvinte“,

[1] V. în sensul „căutării de adecvare ritmică“ în *Domnișoara Hus*, observațiile lui M. Papahagi, *Critica de atelier*, p. 121—122.

[2] *Eseu asupra poeziei lui Ion Barbu*, p. 36—37.

descoperă și analizează cîteva din mecanismele acelei „vrăji incantatorii, inanalizabile", a unor „*subtexte* inefabile, subtile, un fel de țesături de susținere ale texturii aparente a poemului" [1]. Se reține, în această ordine de idei, „seria *subtextuală" ceas-ceară-seară ; „chip — coabe / boabe — baniță — îmbuibat" ; „dus — Hus — fus" ; „beizadele — bezele" ; „turcii — furcii" ; „ninge — minge — meninge" ; „hanger — fulger — cer — ger"* etc. Este ilustrată astfel „*o cauzalitate a formei* care transformă arbitrarul în putere semnificantă", încît : „*Domnișoara Hus* se relevă a fi o ciudată incantație ieșită doar din antrenarea cuvintelor într-un joc care, se pare, le este propriu și la care poetul nu face decît să asiste" [2].

Sub acest unghi, poemul *Isarlîk* oferă, la rîndul său, numeroase argumente. Unul din versurile esențiale pentru situarea simbolică a Cetății este — cum arată evoluția variantelor — rezultatul unui joc substitutiv, bazat pe similitudine sau identitate fonică : „La mijloc de *rîu* vechi, bun" devine, astfel : „La mijloc de *Rău* și *Bun*" ! — „Inițiativa cuvintelor" se dovedește a fi, de la început, productivă — și poetul o exploatează pe tot parcursul textului. Nici una dintre secvențele sale nu scapă unuia sau altuia din procedeele semnalate pînă acum în legătură cu restul operei. Neputînd oferi aici o hartă completă a acestora, vom semnala doar cîteva. „Anunțată" ca materie sonoră de întreg versul pe care îl încheie, printr-o mișcare ascensională *(p î n ' l a c e r)* a cărei linie frîntă (în trepte !) e concretizată în gerunziul indicînd durata, continuitatea mișcării *(f r î n g î n d u - ș i)*, *treapta* este urmată, în versul imediat, de imperativul *trebuie*, ca nou impuls al urcușului, de data aceasta în „treptele" sugerate prin fragmentarea versului : „Alba, / *Dreapta*, / Isarlîk !". *„Dreapta"* e situată, cum se vede, pe treapta ultimă (a versului), încheind, cu o consoană oclusivă, mișcarea ascensională, înscrisă nu numai în structura ritmică a versului, ci și în deschiderea vocalică, „luminoasă",

[1] M. Mincu, *Op. cit.*, p. 232 sq.
[2] Ibidem, p. 237, 239.

(Alba, / Dreapta"). Citită într-un alt decupaj, prin adaosul versului : „Ruptă din coastă de soare !", poezia permite chiar organizarea unui alt releu, sugerat de „ecolalie" ; *treapta* apare atunci ca *dreapta ruptă* — grafism sonor generat de însăşi dinamica textuală ! Dealtfel, *numele* „Isarlîk" este el însuşi, la o privire mai atentă, un fel de „fruct de liră", germinînd, ca în orice rostire magică, în cuvintele care-l cheamă la manifestare : „Trebuie să înfloreascâ... *Isarlîk !*" În modul cel mai direct, deci ca substanţă muzicală, *Isarlîk* este, de fapt, ruptă din coastă de *soare*, căci în numele ei se regăseşte o parte din sonoritatea *soarelui :* Isarlîk ... Încă o dată, subtextul „comentează" nivelul simbolic al textului — aici în relaţie cu mitul biblic al Genezei femeii ; or, cetatea barbiană e — nu-i aşa ? — „mireasa" astrului suprem !

Un soi de complicitate se stabileşte mereu între cuvinte, indicînd, aşadar, tendinţa de „motivare analogică a semnificantului". Chiar în secvenţa a doua a poemului avem cîteva mostre dintre cele mai convingătoare : *glas galeş* ; de *unsoare* ce te-aj*unge ; fîlfîie* — în*alt ;* Pe *fu*işor, la ziua-n *fugă*. Despre „rai [ul] stîng, rai feminin ... *raia*" a vorbit deja Şerban Foarţă [1], dar s-ar mai putea observa şi contaminarea sonoră evidentă în versul „Raiul meu, rămîi aşa", dintre sintagma *„raiul meu"* şi verbul *rămîi*, unde imperativul permanentizării spaţiului ideal, exprimat la nivelul semnificantului verbal, preia „în oglindă" unitatea sonoră precedentă, întărind sensul exprimat în mod explicit.

De o mare complexitate este şi „arta combinatorie" din ultima strofă a secţiunii a doua a poemului, unde jocul de cuvinte bazat pe sinonimie *(furci = spînzurători* şi *furci pentru tors)* provoacă o întreagă serie de asociaţii, atît la nivelul imaginaţiei plastice, cît şi la acela al „omogenizării" fonetice : „La fundul mării de aer / Toarce gîtul, ca un caer, / În patrusprezece furci, / la raiele ; / rar, la turci !" Privirea de sus a spectatorului asupra peisajului cu spînzurătorile *ca* nişte furci din care gîturile „torc" caiere înfipte pe „şesul veşted,

[1] *Op. cit.*, p. 90.

cu tutun", se cere dublată, la lectură, de ochiul și urechea cititorului, ce descoperă în peisajul... textului că „toarcerea" e și *răsucire*, moarte diseminată muzical ca într-o descompunere spectrală a verbului ucigaș. Arbitrarul cifrei *patruzprezece* se arată a fi atunci motivat de necesitățile exclusive ale dinamicii interne a textului ; iar rezolvarea, ca într-un refren muzical, a versului : *„La raiele ; rar la* turci", ca derivație mai pură a țesăturii sonore din versul precedent, justifică, la acest nivel infratextual, „beția" euforică a cetățenilor Isarlîkului : „Beată, într-un singur vin : / Hazul Hogii Nastratin". Moartea poate deveni astfel, de două ori, spectacol comic.

Cît de mult contează pentru Barbu fiecare „permutare" a sintaxei o atestă și frecvent comentatul pasaj al „pehlivăniilor" nastratinești în fața mulțimii de „gizi, simigii și gogoșari". *Jocul* nu mai este aici pur și simplu descris, ci apare *inclus* în chiar substanța sonoră. Jocul — înscenare, reprezentație, se transformă în *joc de cuvinte* : „Nastratin / La jar alb topește in, // Vinde-n leasă de copoi / Căței iuți de usturoi, / / Joacă și-n cazane sună, / *Cînd cadîna curge*-n Lună". Scamatoria, iluzionismul se întemeiază pe ambiguitățile sinonimiei verbale, iar gluma, hazul e generat, ca în ultimul vers citat, de un calambur voit trivial, scufundat în expresia de, aparent, pură plasticizare, a dansului nocturn.[1] Dealtfel, introducerea în textul definitiv a cacofoniei (v. „Guri cască cînd Nastratin...") certifică intenția de reliefare a burlescului și bufoneriei acestui univers de bîlci, perpetuat în „slava stătătoare" a jocului său nepăsător.

„Onomatopoetica" barbiană se exprimă însă, desigur, la modul cel mai liber în celebrele versuri din poemul *In memoriam*, unde discursul liric e predat liberei desfășurări muzicale a unui limbaj inventat, care dublează „reprezentarea" de la nivelul comparației — înscriind, și ea, în substanța-i sonoră, ca într-un spațiu specular, „jocul secund" al imaginii plastice : „Cir-li-lai , cir-li-lai, / Precum stropi de apă rece / În copaie cînd te lai ; /

[1] V. în acest sens interpretarea lui V. Ivanovici, în art. cit., p. 129.

Vin-o-con-go- e o-lig, / Oase-nchise afară-n frig / Lir-liu-gean, lir-liu-gean, / Ca trei pietre date dura / Pe dulci lespezi de mărgean".

„Ultima Grecie" se înfățișează, într-adevăr, în felul acesta, mai „direct", chiar dacă *imediatul* sonurilor solidare cu „mesajul", mai mult sau mai puțin explicitat în planul „înscenării" imagistice, comportă un sondaj în „structura nevăzută" sau mai greu vizibilă a cuvintelor ; o Grecie nu „mai puțin", ci mai subtil și mai profund „filologică".

Cu privire la ciclul *Uvedenrode,* am avut deja ocazia să comentăm cîteva dintre elementele jocului spectacular, definibil sub semnul teatralității bufe și grotești. „Rîsul fonf al demiurgului", „dantul buf cu reverențe și mecanice cadențe" transpar însă, mai direct sau mai difuz, și la nivelul „motivării analogice a semnificantului", susținute, așadar, de straturile sonore ale rostirii, purtătoare și de alte nuanțe, în funcție de necesitățile expresiei. Piesele cele mai complexe sub acest unghi sînt, desigur, îndelung descifratele de critică *Uvedenrode* și *Ritmuri pentru nunțile necesare,* al căror laborator de creație dezvăluie și cele mai numeroase metamorfoze. [1] Cum în acest spațiu, ne interesează formele definitive, vom reține doar un număr, relativ redus — prin forța lucrurilor — de exemple ilustrative pentru ceea ce, la modul cel mai general, am numit „jocul textului". Ele se întîlnesc pretutindeni în interiorul ciclului, cum s-a întîmplat și se va mai întîmpla și pentru restul creației barbiene. [2]

O anume căutare a unității și jocului de contraste „timbrale" e detectabilă și în poemul *Uvedenrode.* Dacă

[1] M. Papahagi, *Critica de atelier,* p. 125—131.

[2] Orientarea *poiesis*-ului în sensul organizării unei „arhitectonici sonore", concretizînd „unitatea fonetică" despre care vorbea Barbu, a fost deja studiată, cu interesante descoperiri, în *Paralel romantic,* evidențiindu-se structurarea poemului pe un număr restrîns de „grupuri fonetice combinate prin aliterații, aliterații suspendate și rime interioare" (Ioana Em. Petrescu, *„Capătul paralogic" al rostirii,* în *Viața Românească,* 1981, nr. 6, p. 115—116).

luăm drept axă de simetrie (cum s-a mai propus) invocația către „Soarele sfînt“ cu verbul în-ființării magice „Apari“ în centru, observăm că, din punctul de vedere al omogenității muzicale, textul se organizează, de o parte și de alta a amintitei „axe“, în jurul a două nuclee contrastante, constituite, mai întîi, de versurile : „Uvedenrode / *Peste* mode și timp / Olimp“, iar apoi, în final, o variantă negativă a aceleiași unități : „*Sub* timp, / *Sub* mode /. În Uvedenrode“. Remarcînd relația dintre propoziția *p e s t e* cu *s u p r a* (din „Suprasexuale / Supramuzicale“), ambele sugerînd ascensiunea solară, se poate urmări, pe de o parte, prezența masivă a grupului sonor ra/ar/al/el (are, ale, ele), ca ecou aliterativ al acesteia din urmă (v. *rap*sozi, eș*ar*fă, h*ar*fă / crist*al*in, fecioa*ra* Ge*ra*ldine, dantel*ele* *sale*, flo*ar*ea, *zale*, b*ra*ț*ele*, gheț*ari*, *La* so*arele*, eg*al*, m*ar*i, *val*, cav*al*, v*ar*ul ; sau, și mai evident, în *spiră*, *para*logic, a*pari*, dea*supra*-n *spira*lă) în asociere — pe urmele *timp*-ului, și *Olimp*-ului — cu : in, în, / li, ri, ir (*c r i s t a l i n*, *G e r a l d i n e*, *î n* idei, sf*în*t, *cînt*, *spiră*, *liră*, *mitolo*gic etc.) Timbrul vocalic dominant e cel al lui a, deschis, luminos, „solar“, și al lui e și i. Partea secundă a poemului, ce debutează cu versul „Încorporată poftă“, schimbă registrul fonetic, mutînd accentul pe vocalele mai închise : o și u, atrase parcă în sfera lui *s u b*, care indică o mișcare descendentă. E semnificativ, dealtfel, că grupul o(r), prezent de două ori în epitetul aflat în prima poziție din vers, circulă în tot restul textului, alături de u/un/nu/ul/ub/uv : „Î*n*c*or*p*or*ată poftă / *Ui*te o fată / L*un*ecă *o* dată / L*un*ecă de două / *Ori* pînă la nouă / Pînă *o*-nfășori / *În* fiori ușori / Pînă o torci în zale [...] *O* cobori“. Apoi : I*nu*til, *sub*, timp, *sub* mode“. Nu e lipsită de sens nici contaminarea ce are loc, în această secvență, între forma verbală *încorporată* și substantivele *p o f t ă* și o *f a t ă ;* acțiunea de *î n c o r p o r a r e* include, la propriu, sonuri ale cuvîntului indicat ca agent : *încorporată* poftă ; iar între *p o f t ă* și o *f (a) t ă*, relația metonimică e dublată de cvasiidentitatea fonetică. În felul acesta, *o f a t ă* apare, în virtutea unei subtile operații combinatorii, ca î n c o r p o r a t ă p o f t ă. Și jocurile combinatorii nu se opresc

aici. A fost semnalată deja „ezitarea" poetului între genurile substantivelor *mod* și *gasteropod*, care apar cu pluralele : moduri-mode, și, respectiv, gasteropozi, gasteropode, interpretată ca posibilă sugestie a „genului neutru, androginic, gasteropodal" [1] situabil, ca și *Isarlîkul*, „la mijloc de Rău și Bun". Versul „Moduri de ode" e grăitor, de altminteri, pentru instabilitatea ziselor gasteropode : sub *moduri de ode* amenință să se coaguleze *módele*, temporalitatea trecătoare a „încorporatei pofte". Sub semnul *modului* muzical, ele pot fi *gasteropozi — rapsozi;* sub *mode*, ele trebuie să ... rimeze, evident, cu *módele!* Substanța *literală* a versului conține germenii metamorfozelor negative.

E ceea ce se întîmplă și în secțiunea mediană a poemului, organizată în jurul verbului „magic" al manifestării, „Apari". În planul reprezentării metaforice, unitățile strofice simetric situate față de verb sînt variații pe tema cochiliei *gasteropodale*, modelate în tiparul invocației incantatorii. În acest punct, se pune însă problema *obiectului* incantației, rezolvată, după părerea noastră, destul de grăbit în majoritatea lecturilor de pînă acum. Adică : pornindu-se de la versurile precedente „descîntecului" — „La soarele sfînt, / Egal — acest cînt" — s-a voit, în general, ca el, „cîntul", să fie adresat *Soarelui*, văzîndu-se în substantivul cu prepoziție („la soarele") un dativ. Dar, așa cum ne va spune logica desfășurărilor simbolice și „onomatopoetice" imediat ulterioare, sintagma în discuție ar trebui citită, mai degrabă, adverbial, în sensul de : *la soare = în lumina soarelui, sub soare*. Ne-am reaminti atunci că Soarele barbian e un principiu *hermafrodit* [2] cu virtualități în *egală* măsură masculine și feminine, ca și ... *gasteropodele;* iar sub emblemă solară, (des)cîntul nu poate fi decît „egal", în același sens. Însă, dacă invocația nu *e către* soare, ci rostită doar la soare, atunci „destinatarul" ei trebuie deplasat spre *gasteropodele*

[1] Șerban Foarță, *op. cit.*, p. 90.

[2] M. Papahagi, *Ion Barbu și mitopoetica integrării în unitate*, în *Exerciții de lectură*, ed. cit., p. 74.

înseşi, trezite din somnolenta, cum ar zice Blaga, „stare dumnezeiască", a purei şi echilibratei virtualităţi, de verbul *aparitiei*. Acesta, fără un locutor precizat, poate fi, în orice caz, pus în relaţie cu prezenţa elementului feminin, de o senzualitate încă reprimată în „floarea de zale" a castităţii, într-un „timp îngheţat" („ceas în cristalin"), şi generator, pentru moment, al unei atitudini pur contemplative („Prin braţele ei / *Gheţari în idei*"). Iată însă că Verbul se rosteşte înlăuntrul acestui spaţiu cu disponibilităţi egale, iar efectul său este al unei treptate „coborîri" din starea purei virtualităţi, figurată aici de geometria arhetipală („leagăn mitologic") a Cochiliei — „Ordonată spiră" — ce se defineşte metaforic ca substanţă muzicală („Sunet / Fruct de lîră") şi inefabilă („Capăt paralogic"). (Prezenţa, într-o primă variantă, a acelui, mai buf, „Papă geologic" ca *„amant* mitologic" apărînd „din pietre tari", indica, dealtfel, în termeni foarte clari, că apelul, cu conotaţii senzuale, e adresat lumii gasteropodelor, „strămoşului" ei mitic.) Această geometrie, muzicalitate şi transparenţă, corespunde perfect atributelor definitorii pentru gasteropodele „suprasexuale" şi „supramuzicale", „limpezi rapsozi" etc.

Dincolo de momentul rostirii („Apari"), tiparul ideal al „ordonatei spire" muzicale primeşte înfăţişări mai concrete, începe să „apară", să se manifeste. Jocul cuvintelor — exemplu tipic de motivare analogică a semnificantului — este, în acest sens, deosebit de sugestiv : „Din şetrele mari / Apari : / O cal de val / Peşte cavală / Cu varul deasupra-n spirală !"

Să observăm, mai întîi, pentru simetria imaginii Cochiliei, că „ordonatei spire" i se substituie aici „varul deasupra-n spirală" — un element mai material, mai palpabil. Ordinea liniară, descărnată, apare acum *incorporată* în „varul" pe care-l modelează. Spectaculoasa metagramă rezultată, cum s-a observat din termenul generic *(cal)*, ca şi paranomasia *cavală* [1], susţin, în infratext, nivelul simbolic şi metaforic aparent. Căci „ca-

[1] I. Em. Petrescu, *„Capătul paralogic" al rostirii*, loc. cit., p. 117.

lul de val peste cavală" are și o valoare pur plastică, sugerînd încălecarea spiralată a nivelelor cochiliei gasteropodale, asemeni unor valuri înspumate, albe, de var. Citit în plan simbolic, *calul arhetipal* poate fi asociat în primul rînd „tenebrelor lumii chtoniene [...] fie că se ivește din măruntaiele pămîntului ori din abisurile mării", figurilor „lunare", materne, sexualității.[1] Conotațiile solare nu-i lipsesc, desigur, acestei figuri arhetipale, însă sugestiile senzuale ale acestei părți a invocației, ca și desfășurarea ulterioară a poemului, justifică mai curînd apropierea de acestea din urmă. Dealtfel, locul *aparației* este „din șetrele mari" (în variantă : „Din *pietre* tari"), ce trimit către elementul teluric al *rîpei* Uvedenrode — sugestie întărită și de prezența „*varului* deasupra-n spirală".

În toposul mitic al „rîpei Uvedenrode" — spațiu aparținînd „increatului" ca sumă de virtualități androginice ale ființei — „cîntul" este un fel de centru iradiant. El rezumă, în figura *cochiliei* — „ordonată spiră" și „var deasupra-n spirală" — cele două stări fundamentale : a purei virtualități („Peste mode și timp") si a punerii ei în act prin rostirea magic-întemeietoare de ființă („Sub timp / Sub mode"). Se construiește, într-adevăr, aici „figura nașterii" — nu însă „sub spirala Căii-Lactee"[2], ci în interiorul spațiului arhetipal, gasteropodal, provocat, prin Logos, la ieșirea din acea „pace întîie" elogiată în *Oul dogmatic*, trădată aici, dezechilibrată de vinovăția „făcutului" ca „încorporată poftă". Purul „fruct de lină", „sunetul" indeterminat și imaterial e reconfigurat ca *act*, schițat mai întîi în partea secundă a invocației, apoi si mai evident concretizat în mecanica senzuală, grotescă. „Lunecă o dată, / Lunecă de două / Ori : pînă la nouă". E de remarcat, aici, încă un caz de „motivație analogică" : verbul *a luneca* „oglindește" în *litera* sa ideea de ciclu germinativ, fiind raportabil, ca derivație, *sui generis*, la substantivul *lună*— astru „feminin", nocturn, opus *soarelui*, dominant în prima parte a poemului. „Lunecarea" are loc, „pînă la

[1] Dictionnaire des symboles, I, Paris, Seghers, 1974, p. 350.
[2] Ioana Em. Petrescu, *Configurații*, p. 208.

nouă"... *(l u n i)* — sugerînd, deci, perioada de gestație, și, ca atare, coborîrea în temporalitate *(„pendular* de-ncet").

Textul devine în felul acesta spațiul de joc al poetului-operator al limbajului, care jonglează cu cuvintele, le organizează în simetrii semnificative, le exploatează multiplele valențe sonore. (În afara datelor menționate, s-a observat, bunăoară, că : „Fiecărui element din partea întîi îi corespunde simetricul său în procesul de senzualizare : fecioara Geraldine se transformă într-«o fată», zalele-dantele în zale sexuale, gasteropodale, fata e înconjurată cu un ritual savant de emoționare [...] prin care e adusă la o formă similară cu spirala din vis, prin toarcere" [1].) O asemenea „toarcere" este și o „întoarcere", o răsturnare aproape caricaturală a tuturor elementelor amintite, evidențiindu-se astfel fundamentala ironie a poetului, „rîsul [său] fonf" de Demiurg ce asistă detașat la spectacolul declinant al Ființei.

În *Ritmuri pentru nunțile necesare* acest „rîs fonf" se aude — cum am remarcat în subcapitolul precedent — în primul rînd la nivelul „jocului teatral" burlesc, în secvențele marcate (I) și (II), adică în „danțul buf cu reverențe ori mecanice cadențe" din fața „tronului moalei Vineri", și, într-o oarecare măsură, în invocația, negată în final ca ineficientă „nunții", către „acel fumegat Fra-Mercur". Dar el răsună, aproape desprins de planul propriu-zis figurativ, în însuși *r i t m u l* versurilor, în jocul relațional al sonorităților. Chiar fără o analiză detaliată, organizarea ritmică a „danțului" își dezvăluie caracterul „buf" în versurile inegale, cu rupturi semnificative, marcînd trecerea bruscă de la o stare la alta, restrîngerea sau amplificarea spațiului de mișcare, contrastele, repetiția automată a gesturilor marionetei, dezarticularea. Culoarea neologistică a limbajului ce vehiculează termeni din fizică *(m a s ă, m e c a n i c e c a d e n ț e, e n e r g i e d e g r a d a t ă, g r u p u l s i m p l u, u n d i r e)* sau astronomie / astrologie *(a p h e l i c, p e r i h e l i c, c o n j u n c t i v, o p o n e n t)* conferă, pe de altă parte, o anume rigiditate de mecanism în opoziție violentă cu presupusa „in-

[1] R. Sorescu, *Interpretări*, p. 30.

flăcărare" a „vibrației" sentimentale și cu moliciunea Venerei, instalată, regal și solemn, pe „tron".

Dacă citim însă, cu dioptrii sporite, pasajul introductiv : „Înspre tronul moalei Vineri / Brusc, ca toți amanții tineri, / Am vibrat / Înflăcărat", vom observa că în literalitatea *vibrației* ce califică impulsul erotic-dansant se regăsesc cel puțin două grupuri sonore care circulă în întreg fragmentul : verbul (Am *vibrat*) își reverberează ecourile „*înspre tron*ul moalei *Vi*(ne)*ri* / *Br*(usc)" ; sau am putea spune că le și însumează. Prin cuplurile consonantice br, vr, fr, sau prin lichida r + vocală (ri, ra, re, ro), *v i b r a ț i a* se propagă pînă departe în text ; *Va*poroasă / *Ri*tuală / O *fru*moasă / Masă / Scoală ! / În *bră*țara ta fă-mi loc / Ca să joc, ca să joc, / Dantul buf / Cu *reverențe* / Ori mecanice cadențe".

Jocul fonetic este însă, cum se poate vedea, mult mai complex. Între *V i n e r i* și *V e n e r ă* se situează, bunăoară, cuvîntul *r e v e r e n ț e*, cvasisinonim al „dantului", ce înregistrează anagramatic numele celei spre care se „vibrează". Regularitatea ritmului binar, trohaic al versurilor 1—2 ca primă sugestie a „mecanicei cadențe" e. apoi, ușor tulburată prin fragmentare, la începutul celei de a doua unități a secvenței (I) („Vaporoasă / Rituală / O frumoasă / Masă / Scoală !") exploatîndu-se, în schimb, valențele rimelor „interioare", ce sporesc sugestia automatismului „buf" al mișcării. Buf este însă și jocul de cuvinte dintre „tron" și „masă" (acesta din urmă pretindu-se, prin polisemie, la calambur), ca și preluarea în ecou grimasant a epitetului *f r u m o a s ă* în... *m a s ă*, din versul următor : „O fru*moasă* / *Masă !*" Dealtfel, însăși calificarea prozaicei *M a s e* drept *f r u m o a s ă* e comică, iar exclamația (O) subliniază în context nota burlescă, sporită și de imperativul „Scoală !", contrastînd cu grația teatrală a gesticii. Asemenea contraste anunță, de fapt, hilara, în brutalitatea ei, apostrofă, ce debutează cu versurile : „Ah, ingrată, / Energie degradată..." unde tonul de dispută domestică anulează voit orice solemnitate. În fine, „rezumatul" astronomic al „undirii minime" a Venerei — corespondent rece-ironic al inițialei „vibrații înflăcărate" — desfășoară, cu aerul său pedant-științific, o ultimă „reverență" a cărei bufonerie e accentuată

de parantezele jucăuș-infantile : „Aphelic (α) / Perihelic (β) Conjunctiv (dodo) / Oponent (adio !)".

Caricatura acestui nivel existențial apare cu atît mai îngroșată, cu cît contrastează mai violent cu textele incantatorii ce inaugurează și încheie poemul. Onomatopoetica barbiană e din nou major ilustrată, în sensul sugestiei unei muzici pure, ca o suavă ciocnire de cristale : „Sună-mi *trei* / Clare *chei* / *Certe* sub lucind *eter* / *Pentru cercuri de mister !*" O descoperim și la începutul secțiunii (II) în sonoritățile imnice închinate acelui „*Fra Mercur* / De *pur augur*, / *Peste* îngeri, *șerpi și* rai / Sună vechi : / I-*ro-la-hai*" — sau în finalul apoteotic al în sfîrșit realizatei *Nunți solare* : „În *cămara Scarelui* / *Marelui* / Nun și stea / / Abur verde să ne dea. / / Din căldări de *mări lactee*, / *La surpări de curcubee*, / În *Firida* ce scîntee / *eteree*".

Gustul pentru jocurile eufonice este însă mult mai abundent reprezentat în acest ciclu. Mereu menționate au fost, în acest sens, versurile din *Riga Crypto...* : „Uite fragi, ție dragi" sau : „Eu mă duc / să culeg / Fragii fragezi mai la vale". Nu mai puțin ingenioase sînt însă și combinații precum : „Înoată în subțire *var* / Nevinovatul *noul ou*", unde poate fi descifrată figura literală a „oului" care se încheagă treptat, pînă la „desprinderea" din finalul versului. Or, în penultima secțiune a poemului : „Și mai ales te înfioară, / De acel galben icusar, / Ceasornic fără minutar, / Ce singur scrie cînd să moară / Și ou și lume. Te-nfioară / De ceasul galben, necesar... // A morții frunte-acolo-i toată. / În gălbenuș. / Să roadă spornicul albuș, / Durata-nscrie-n noi o roată"... — în care jocul dintre nivelul plastic-figurativ și cel autoreferențial al cuvîntului este, din nou, extrem de sugestiv. Îl descoperim în „variațiunile" pe tema temporalității ca înaintare spre moarte, simbolizată, în sensul corespondenței dintre micro- și macrocosm, de *gălbenușul* Oului. Or, în plan metaforic-plastic, acesta este *galben icusar*, deci similar monedei turcești amintite, sau, mai general, oricărui *galben* (= monedă). Tot la nivel expresiv-metaforic („revelatoriu" — ar zice Blaga), el e „*ceasul* galben" și „*ceasornic* fără minutar" ; rotunjimii formei și culorii i se adaugă conotația temporală : gălbenușul ca

hrană posibilă a embrionului în creştere, deci ca semnpredestinare *(s c r i e)* al înaintării spre moarte, ca principiu thanatic *(„A morţii frunte...")*. În galbena-i rotunjime de ceasornic, *d u r a t a* se înscrie ca *r o a t ă* (simbol al devenirii ciclice !), sugerînd eroziunea, trecerea. Atitudinea celui chemat să „cunoască", să se iniţieze în tainele „Oului dogmatic", nu poate fi decît de *î n f i o r a r e* în faţa revelaţiei acestui sens al *m o r ţ i i n e c e s a r e*.

Dincolo de aluzia paremiologică speculată metaforic („Ce ţi-e *scris* în *frunte ţi-e pus*"), analiza *l i t e r e i* poemului descoperă alte subtile jocuri combinatorii — „jocuri secunde", în infratext, ale figurilor construite la suprafaţă. Tema muzicală a *c e a s u l u i* şi *o r e i* domină obsedant textul. În versul al doilea, galben *i c u s a r* anunţă cvasianagramatic *c e a s o r n i c* - ul al cărui nucleu sonor e preluat, în ecou, în versul următor, începînd cu sintagma „*Ce* singur scrie" ... În ultimul vers, al strofei, „*ceasul* galben" este şi „necesar", incluzînd, aşadar, o „motivaţie", la nivelul semnificantului, a caracterului ineluctabil al morţii, ca declin al făpturii în timp. Citite în acest context, „acel *galben icusar*" şi „ceasul galben, *necesar*" revelează o subterană, subtextuală comunicare ... Dacă sîntem atenţi, pe de altă parte, la rimă, obsesia — sonoră ! — a *o r e i* se impune : „te înfi*oară* / să mo*ară* / te-nfi*oară*". Şi operaţiile „cratyliene" nu se încheie aici ; căci paranomasiile *r o a d ă* — (o) *r o a t ă* sînt foarte apropiate ca substanţă fonetică de *d u r a t a* pe care, dealtfel, cea dintîi o reprezintă la nivelul acţiunii-distrugere, iar a doua o figurează „grafic", ca metaforă. Nu trebuie neglijat, apoi, nici ecoul cuvîntului *c e a s o r n i c*, ce sintetizează cele două teme sonore *(c e a s - o r n i c* (oră) în epitetul *a l b u ş u l u i : s p o r n i c* ...

Barbu asigură astfel, prin jocul său, o neobişnuită densitate a textului, amplificînd spaţiul de rezonanţă al „ideii" lirice, care face corp comun cu Verbul ce o transmite.

În raport cu ciclurile cronologic anterioare, cel cu care se deschide volumul *Joc secund* restrînge, în mod evident, aria ludicului. Versul de o „dificilă libertate", căruia i se „închină" poetul acum, vizează, mai degrabă,

reducția și concentrarea; spațiul de desfășurare a discursului nu depășește decît rareori două sau trei catrene, iar în acest cadru strict, auster, de o „curățiè de grup cristalografic", trebuie să se aproximeze cele „cîteva cupole, restrînsele perfecțiuni poliedrale". În acest sens, comentariile lui Barbu la Moréas sînt deplin definitorii — cum am spus — pentru propria-i poezie ,care „îmbracă aceeași frumusețe canonică, datorată nu știu cărei celebrări sumare, unei arte mai general concepute, a teoremei" [1]. „Poleirea versului cu cît mai multe sonorități" e, deacum, depășită spre un soi de asceză a verbului — „formă avară", ajunsă la definitivare, eliberată pentru totdeauna de constructorul ei. Aparența de „descripție" neutră a majorității acestor poeme indică, de fapt, „dispariția elocutorie" a poetului ; iar „obiectele", „evenimentele" se neagă ca atare, pentru a lăsa să se citească în ele *Arhetipalul* [2]. Ceea ce încă P. Constantinescu numea „dubla figurație" în poemele barbiene [3] se remarcă peste tot în „ciclul ermetic", și ea marchează, de fapt, sensul fundamental al „jocului secund" din această ultimă etapă ; poemul se propune mai mult decît oricînd ca *ritual*, invită la o *inițiere*. „Cîntecul" devine „încăpător" — în cadrul strîmt al strofelor sale — în măsura în care apare ca echivalent al unei *sui generis* rostiri liturgice, în radicala, simbolica izolare a spațiului textual ca *incintă „sacră"*. „Locul separat, izolat al scenei cultuale devine simbol al „nelimitatului" [4], iar poezia barbiană se înscrie evident, acum, sub semnul *jocului cultual ;* obiectul, peisajul, gestul obișnuit capătă demnitatea și solemnitatea Majusculei. Orice gri-

---

[1] Ion Barbu, *Versuri și proză, ed. cit.*, p. 251.

[2] În acest sens, D. Teodorescu vorbește despre „ținuturi-metafore", „peisaje simplificate și spiritualizate pînă aproape de funcția emblematică" (*Poetica lui Ion Barbu*, ed. cit., p. 105), observînd și că : „Rețeaua lexicală a poeziei barbiene cuprinde adevărate serii semantice ce au funcție simbolică, întrucît se raportează la arhetipuri, adică la atitudini cu ecou mitologic și la forme perfecte" (*ibidem*, p. 127).

[3] *Poezia d-lui Ion Barbu*, în *Scrieri*, I, E.P.L., 1967, p. 182.

[4] E. Fink, *Le jeu comme symbole du monde*, ed. cit., p. 179.

masă, orice distorsiune a imaginii ar însemna aici o profanare.

Un răsărit de soare e „citit", astfel, ca ritual taumaturgic (în *Poartă*); lumina unei dimineți deschide ochiului o viziune paradisiacă (în *Orbite*); lectura unei cărți „la gura sobei" devine Lectură a Cărții, act — aici imperfect, eșuat — al Cunoașterii (în *Dioptrie*); înălțarea privirii spre o frescă de mînăstire sugerează transcenderea fenomenalului impur (în *Mod*;) în jocul dintre înghețata lumină selenară și cealaltă, de interior domestic, a flăcărilor dintr-un cămin, se descifrează contrastul teluric-uranian și calea către o posibilă asceză spirituală *(Edict)* etc. Laboriosul proces de „permutare a sintaxei" de la variante la textul definitiv, ce include și „substituția lexicală" ca „unul din cele mai simple moduri ale rescrierii" [1], vizează tocmai această esențializare a viziunii, structurarea ei emblematică. Jocul metamorfozelor rămîne, însă, disimulat în culisele textului pentru a lăsa loc definitivei, exemplarei Geometrii a spațiului și gesticii : scenă a unor ritualuri prin care adîncul și înaltul se regăsesc în spectacolul universalei comuniuni.

Preocuparea pentru configurarea unei „arhitecturi sonore", în sensul topirii „individualității noționale a cuvîntului [...] în aceea, fonetică, a versului" e cu atît mai firească în acest moment cu cît substanța imnică a poeziei e mai evidentă. Ea poate fi urmărită, practic, în orice poem al ciclului.

Iată, bunăoară, regăsită, armonioasa desfășurare de aliterații din atîtea texte anterioare, în prima secvență a *Orbitelor :*

Colo, dimineața mea,
Viu altar îți miruia :

Ca Islande caste, norii
În dorită, harta orii,

Ageri, șerpii ce purtai,
Șerpii roșii, scurși din rai

[1] M. Papahagi, *Critica de atelier*, p. 137.

Și, cules, albastrul bențiii
De pe jerbele juvenții.

Întreaga poezie *Poartă* reliefează, la rîndul ei, savanta distribuire a accentelor vocalice, „omogenizarea" sonoră pe fragmente de vers sau la nivelul ansamblului, prin grupuri de vocale și consoane reluate cu o anumită frecvență de la un vers la altul. În primul vers, se poate vedea, de exemplu, dispunerea simetrică a accentului pe vocala u, de o parte și de alta a sintagmei ce conturează metafora centrală a poemului : „Suflete-n pătratul zilei se conjugă" ; în versul al doilea („Pașii lor sunt muzici, imnurile — rugă"), *Pașii* preiau grupul pa din *pătratul*, (prelungit și în *Patru*, din versul următor), iar în *muzici* se regăsește o silabă a *zilei*. Tot în acest vers frapează tonalitatea în u a majorității cuvintelor : „sunt muzici, imnurile — rugă". Efectele eufonice sînt prezente, dealtfel, peste tot, indiferent de unitățile expresive pe care le izolăm sau relaționăm cu ansamblul : *Suflete-conjugă* ; *suflete-n / zilei se ; sunt muzici, imnurile* ; *imnurile — rugă* ; *Pașii lor — patru scoici* ; *cu fumuri* ; *de iarbă-de-mare* ; *divulgate — fulgeră* ... *fructul* ; *Îngerii — trimeși — fulgeră — măceș* etc. O suită de combinări eufonice oferă și primul vers din *Mod : „Răsărit al crestelor de păsări"* ; sau mai jos : „Seceri dintre secețe-au sclipit" ; *„Anularе unor albe timpuri"*. În *Margini de seară : „Luceferii marini amari"*; sau : „Extremele cămărilor de bură" ; *O înșurupare în Maelström* : „Lege egalînd lunula năvii", „Prin *fluvialul, falsul fosfor" ;* în fine, ca un fel de *mise en abîme* a jocului secund, muzical, al textului, celebrele versuri din *Edict*, în care se „rezumă", în mic (poezia e și ultima din ciclu), proiectul barbian al „înscrierii unei părți a evenimentului în însăși specialitatea sintaxei" : „Această pontifică lună / Cuvînt adormiților e, / Din roua caratelor sună : / Geros, amintit, ce-ru-le".

Jocul poetic se definește a fi astfel mai complex decît oricînd : multiplelor permutări — dezvăluite în spațiul variantelor — de la nivelul figurației simbolice, invitînd la un joc al descifrărilor, ca în fața oricărei ros-

tiri „oraculare", îi corespunde cealaltă alchimie verbală, productivă în stratul fonetic al expresiei.

Rezultatul unui „joc superior mintal" pare a fi chiar selecţia şi ordonarea, în compoziţia Cărţii, a celor *34* de poeme, cifră, ea însăşi cu semnificaţii simbolice — cum sugerează Şerban Foarţă [1].

Ludismul barbian s-a manifestat, cum se ştie, şi în forme mai gratuite, ca liberă exersare şi exercitare a artei sale combinatorii, în numeroasele versuri ocazionale, scrise frecvent pe rime date. Pe o treaptă mai joasă, ele se aliniază cînd orientării „histrionice", parodice şi groteşti, cînd acelor „operaţii aedice", caracteristice pentru ultima etapă a creaţiei poetului. Ceea ce contează aici este, desigur, importanţa acordată *improvizaţiei*, de multe ori impulsionată de însăşi materia sonoră a unor cuvinte-reper (ca în cazul „rimelor date"), dar şi supravegheată de regulile autoimpuse, în spaţiul strict în care libertatea expresiei redevenea mereu „dificilă".

Dacă ţinem cont, pe de altă parte, de faptul că ultima etapă a creaţiei barbiene apare, într-un fel, ca „joc secund" în raport cu „contingentul" propriei opere anterioare [2] avem imaginea multiplu dimensionată a acestui „operator al limbajului" fără egal în lirica românească. Şi înţelegem de ce, în momentul cînd îşi dă seama că, pentru el, toate jocurile s-au consumat, jucătorul renunţă, practic, la poezie, parcurgînd încă o dată, în coborîre, treptele operei, spre „alba apă" finală. Nu înainte însă de a invoca sclipirea celor „şapte semne puse ciclic", marcînd Încheierea, adică împlinirea.

[1] Eseu ... p. 46—48.

[2] „În 1927—1929, contingentul era pentru Barbu propria-i poezie anterioară. Din ea este dedusă poezia din ciclul *Joc secund*" (M. Scarlat, *op. cit.*, p. 17).

Emil Botta în „marele teatru al lumii"

În spațiul românesc, poezia lui Emil Botta reprezintă poate cea mai caracteristică încarnare a universului și „jocului" manierist, revitalizat de o puternică sensibilitate romantică. „Modul simplu și direct", numit de Vladimir Streinu [1] printre trăsăturile lirismului său, ne apare astăzi drept nota cea mai puțin caracteristică a acestui poet iubitor de fastuoase artificii scenice, crescute pe un substanțial fundament livresc, și aproximîndu-și proteica realitate lăuntrică într-o suită de măști și roluri ce semnalează tot atîtea deschideri cîte ecrane în fața profunzimilor eului. Lectura versurilor sale, de la *Întunecatul April* (1937) la *Un dor fără saţiu* (1977), vorbește despre o extrem de incomodă situare la punctul de răscruce dintre două atitudini dificil de conciliat: febra romantică a căutătorului de absolut, fascinat de perspectiva comunicării cu o lume așezată sub semnul Totalității, și, pe de altă parte, periculoasa luciditate „modernă", ce-i erodează avînturile sau i le descoperă ca tensiuni pur spectaculare, desfășurate în limitele unei *convenţii a totalizării*. În ambele ipostaze, poetul pune un patos ce tinde a le unifica. Și poate că aici e cazul să descifrăm adevărata notă distinctivă a lirismului la Emil Botta: chiar descoperit ca „simplu" *joc*, actul existențial nu-și pierde esențiala gravitate — el rămîne, în retorica lui studiată, un *joc patetic*, pa-

[1] *Semne noi de lirism: Emil Botta*, în *Pagini de critică literară*, E.F.R., 1938, p. 124.

tos al tragicului și al grotescului deopotrivă. Atît ca *ludus*, cît și ca *post-ludum* (cum sună și un titlu de poem), discursul liric înțelege să-și conserve tensiunea fundamentală. Cel care-și joacă existența (existențele) în „marele teatru al lumii" își trăiește cu egală intensitate iluzia victoriei ca și destrămarea ei. Autopersiflarea, aparenta distanțare ironică, demitizarea nu sînt niciodată adevărate eliberări, ci doar repere, puncte ale perpetuei, sisificei reluări a aceluiași demers eșuat. Dacă, în definiție rimbaldiană, poetul e Marele Damnat, osînda lui Emil Botta va fi aceea de a trece mereu dintr-un rol într-altul, de a schimba fără repaos mască după mască.

Semnele fundamentalei ambiguități a lirismului lui Emil Botta, ale caracterului său profund contradictoriu, dar și ale năzuinței spre o imposibilă unitate, le oferă însuși modul particular de configurare a *spațiului* poetic. Aparent, sîntem introduși în plin cosmos romantic: *spațiul silvestru* și *temporalitatea nocturnă* sau *crepusculară* se impun de la primul contact cu opera. *Ordin*, poemul care deschide *Întunecatul April*, indică deja „cortul pădurii" ca loc de refugiu al ființei hăituite de fantasmele angoasante („Să mă refugiez în cortul pădurii, / Întunecatul April e pe urmele mele"), pentru ca, înaintînd în timp, reveria umbroasei lumi păduratice să devină dominantă, primind tot mai mult accentele „farmecului dureros" eminescian. „Dorul fără sațiu", de care poetul se simte „învins", trimite spre același univers de sensibilitate, reamintit, recapitulat în datele sale de bază în mai multe poeme. „Vraja romanticei păduri", „întunecații muri", cîntecul izvoarelor, „hieraticele făpturi" ale stelelor (V. *Comentariu la o viață pierdută*, în *Pe-o gură de rai*, 1943) constituie un asemenea repertoriu ce poate fi regăsit, în variante multiple, în toată opera. Latura feerică a acestui univers nu e străină, nici ea, în destule privințe, de feeria eminesciană. La o mai atentă considerare, se observă însă cît de diferit este totuși cosmosul construit (re-construit) de autorul *Întunecatului April*. „Codrul"

lui Eminescu, chiar „bătut de gînduri", se înfăţişa ca adăpost ideal al făpturii aflate deopotrivă în momentele sale de expansiune vitală şi de euforie, ori în clipele înfriguratei căutări a „setei de repaos". El era locul în care eternitatea putea fi regăsită, absolutul refugiu al identificării cu ritmurile elementare ; în el, fiinţa umană, perisabilă, se redescoperea ca *natură* eternă, capabilă de o ciclică înnoire.

Pentru Emil Botta, în schimb, „romantica pădure" este (chiar prezenţa determinării livreşti ne-o semnalează) mai curînd un spaţiu *convenţional*, de referinţă *culturală*, un teritoriu emblematic, în care *prezenţelor* naturale li se substituie nişte fantasme stilizate, *reprezentări* ale eului ; scenă lăuntrică proiectată în afară, lume citită şi interpretată într-un cod al interiorităţii. „Hieroglifica, această modelare nenaturalistă a imaginii interioare a lumii vizibile", cum o definise E. L. Kirchner [1], caracterizează şi viziunea poetului nostru. „Patosul semantic", în care s-a văzut o trăsătură fundamentală a manierismului, indicînd depăşirea imaginii-reprezentare către o imagine-semn [2], e şi al lui Emil Botta. Universul exterior, surprins la „ora metamorfozelor", se umple de făpturi eterice, ca în feerica pădure shakespeareană din *Visul unei nopţi de vară* (Titania, Oberon, spiriduşii), cu imagini de coşmar şi măşti de tragedie antică (Oedip, Electra, Casandra, Hecate, Eriniile), cu personaje de basm si baladă, sau personalităţi istorice mitizate (N-aude N-a vede, mireasa Carpena, Rusaliile, Avestiţele, Spînul, Zînele, Elisafta, sora lui Crai, Mihai Viteazul, Petru Cercel etc.), ori cu reprezentări alegorice ale unor stări sufleteşti împărţite, de asemenea, între reveria blînd-euforică şi cele mai zguduitoare spaime.

Toate acestea şi încă multe altele, evidenţiind o foarte liberă coabitare a nivelelor imaginarului, exprimă mişcarea unei „fantezii dictatoriale" ce se aplică în egală

[1] G. R. Hocke, *Manierismul în literatură*, Bucureşti, Univers, 1977, p. 193.

[2] V. I. Stoichiţă, *Pontormo şi manierismul*, Bucureşti, Meridiane, 1980, p. 12 sq.

măsură *naturalului* și *culturalului*, căci și un plan și celălalt sînt privite, încă din punctul de plecare, într-un regim al *convenționalizării*. În fond — așa cum spunea G. R. Hocke, referindu-se la fantezia manieristă — „evenimentul artistic nu mai izvorăște din lumea naturii, ci din lumea reprezentării", adică a „imaginilor fanteziei" [1]. Romanticul Botta este un fervent al misterului natural pe care nu-l poate exprima însă decît printr-o deviere spre artificial, dominată de plăcerea și mai intensă — care e a unui rafinat estet — de a *construi* și *regiza* niște spectacole cu decoruri și personaje în perpetuă metamorfoză. Și pentru el există emblema romantică (dar și manieristă) a universului-carte, plină de semne ce se oferă descifrării („a Totului Carte stă deschisă"); dar, în fața ei, poetul se comportă — dacă putem spune așa — ca un bibliofil, atras tot atît de înțelesurile ascunse, și, ca atare, tulburătoare, cît și de frumusețea paginației și a literei, de eleganța ilustrației și a legăturii. Fapt este că, aproape fără excepție, se ajunge la acea modelare emblematică, tipic manieristă, a universului, în procesul căreia interiorul și exteriorul uman se întrepătrund, transformînd spațiul liric în ceea ce însuși poetul numește „realul meu imaginar". Acesta este la el sensul — dublu — al „semantizării" realului. „Misterul" naturii romantice devine mister al semnificării (livrești) infinite, conferind „realului imaginar" figura inextricabilă a *labirintului*.

Încă din punctul inițial, cînd „realul" e privit ca un dat etern — „carte de aur / cu inscripții nepieritoare" — figura labirintului se impune: „Oh, rătăcesc prin *meandrele acestui in-folio* / cu magistrul ce mă protege" *(Glosse)*. „Magistrul", „stacojiul Omega", care poate fi un simbol al rațiunii cercetătoare de sensuri ultime („el se afundă în adîncimile cărții, / cu teoria copleșindu-mă / despre natura «lucrurilor»"), este îndemnat să-și abandoneze discipolul, lăsîndu-l să citească singur, „gigantica filă a șaptea", ce se deschide spre noaptea-„gheenă de cîntece". Năzuința romantică a contopirii ira-

[1] G. R. Hocke, *Manierismul în literatură*, București, Univers, 1977, p. 31.

ţionale cu cosmosul nocturn este limpede în această mică scenă simbolică — dar „lectura" Cărţii nu va însemna, de fapt, niciodată o asemenea identificare. Pînă să ajungă la totala trăire a lumii totale, spaţiul traversat se umple de fantasme ce nu sînt decît trecătoare aproximări ale „dorului fără saţiu" — tensiune spirituală întreţinîndu-şi singură arderea dureroasă. „Cartea lumilor", „neînţelesul" rămîne „lectura [sa] predilectă", însă, în locul unei autentice descifrări, cititorul nu poate oferi decît nişte „fantezii — vagi şi fragile echivalenţe subiective ale bănuitului Sens primar, ceea ce poetul va numi în altă parte „apocrifele" :

Spun fantazii, fantazii :
un tribut
riguroaselor legi ale fumului,
hieroglife, parabole, geometrii de fum,
stricte definiţii ale fumului.

(Concertul)

„Ora metamorfozelor" lumii se adevereşte a fi un timp al imaginaţiei şi al reveriei subiectului liric („întîmplări ale sufletului meu", „halucinaţia mea") în care se *înscenează* decoruri şi se schimbă măşti : „buchete, cascade, alaiuri", cortegii şi „hoarde", „legiuni" de îngeri şi „puşlamale", de „legendari" şi „şarlatani", de Erinii pedepsitoare şi clovni hilari, de Terori („terorile mele") şi „magii" — lume compozită, ambiguă şi derutantă, care, în loc să clarifice posibila geometrie a eului şi a lumii, îi agravează complicata „rătăcire" labirintică. Noaptea romantică rămîne doar o „nostalgie a refugiilor" securizante, căci, în fapt, ea se dovedeşte a fi numai simulacru al Totului armonic ; visătorul se rătăceşte în visul-„comedie a somnului", în „dărăpănatele nopţii galerii". Uneori, chiar „refugiile" în imaginar sînt inaccesibile, încît eşecul „lecturii" realului nu-şi mai poate afla compensaţia rîvnită ; spaţiul eului se videa-

ză de orice substanță, devenind un fel de înspăimîntătoare carcasă a absenței :

începe orbirea.
această lume fenomenală,
Și tot privind
Acum nu-mi mai rămîne decît
un exercițiu în abis,
o cale întoarsă,
un drum rătăcit, răsucit.
În mine însumi să încerc
a mă strecura,
a mă insinua în gol
un vierme răsucit, răsucit.
Oh, și mi-e frică,
o animalică, atavică spaimă.
Unde sînteți,
refugiile mele ?

(Aproape Novembre, în *Vineri)*

Aproape în aceiași termeni, groaza de vidul interior, ca absență a puterii substitutive a „fantazării", reapare în poemul *Nicăieri,* din *Un dor fără saţiu.* Eul este văzut iarăși ca un straniu, ambiguu refugiu labirintic, ce nu face decît să schimbe o spaimă cu alta : „De groaza îngerilor, / în somnul de plumb,/ în *arcanele spaimelor nesfîrșite* / m-am ascuns". Dar, cu adevărat catastrofică și dezesperantă apare aici distrugerea pînă și a „deșucheatului palat" lăuntric, adăpostind un „timp atemporal / un timp de Haos, de Hades, / în somnul infernal", și al cărui spațiu e o pură emblemă negativă — „ființa Nicăieriului"— ca, dealtfel, și cea a subiectului : „eram Nimeni / al Nimănui și al Nicăieriului". Suită de paradoxuri manieriste, vizînd aproximarea a însăși *disponibilității absolute* a subiectului, definirea lui ca virtuală scenă fantasmatică, așa cum ne sugerează

ultimele versuri ale acestui poem, care reiau imaginea labirintului interior :

Și abia se mai vede
o paloare, o umbră de scară.
Și infinitatea de trepte
coboară, coboară.
Și abia se distinge
la grozava intrare
în litere slute, nefaste,
ceea ce odată scria ;
Oricine ce vrea. [s.n.]

Iată deci că, pentru Emil Botta, însuși spațiul libertății imaginației — care ar fi cea mai generală definiție a eului — se conturează ca teritoriu nesigur, plin de capcane și amenințări. Eul este un fel de cutie a Pandorei (imaginea nu lipsește, dealtfel, din scrisul poetului), gata să-și elibereze în orice clipă fantasmele terorizante ; aluzia la „grozava intrare" dantescă atrage încă o dată atenția asupra *ambiguității acestei disponibilități ;* sub inscripția „oricine ce vrea" se ascunde în egală măsură sensul eliberării de toate constrîngerile existenței, ca și angoasa pătrunderii într-o lume dedalică, în care o atare libertate este practic anihilată.

„Învins" de „dorul fără sațiu" al transcenderii lumii fenomenale (aceeași care, privită îndelung, provoacă „orbirea"), subiectul liric este ca și obligat la *irealizare ;* o adevărată *presiune a imaginarului* erodează continuu realitatea ființei, care devine astfel o pradă a fascinației : „Parcă mereu, din adînc, / un ochi răpitor de Himeră / ar vrea să mă prade" *(Un dor fără sațiu,* în *Pe-o gură de rai).* Spațiul liric se structurează tocmai pe această limită dintre *real* și *himeric :* frontierele eului devin de o extremă fragilitate, amenințate, cum sînt, de teribila presiune lăuntrică. Extaza, „răpirea" mistică swedenborgiană, „transportul" inspirației

și visului romantic „prezent și la Eminescu, în *Sărmanul Dionis)* sînt reactualizate aici, însă într-o transcriere manieristă : emblematica Himeră e, într-un fel, Minotaurul acestei subiectivități labirintice. „Am pierdut fiindcă m-am pierdut" — se notează altundeva — „la vederea Himerei / *În adîncul himeric al ochilor ei / într-un complicat labirint am căzut" (Memorial — Un dor fără saţiu).* Între rătăcirea prin „meandrele acestui in-folio" (care fusese „cartea de aur" a cerului romantic) și „complicatul labirint", corespondența este perfectă : înăuntru sau în afară, poetul privește, de fapt, din ochiul Himerei, citește universul și *se* citește prin el. Discursul liric se rostește astfel din pragul sau din interiorul halucinației. Tensiunea acaparatoare a „dorului fără saţiu" haotizează spațiul eului, îl transformă într-o zonă a purei virtualități — dar una care, în mod paradoxal, nu se exprimă doar ca *libertate* a metamorfozei perpetue, ci și ca o stranie *constrîngere:* stăpîn, în aparență, al imaginarului, subiectul liric este și prizonierul său, supus la „al întîmplării zar" (*Post-ludum,* în *Pe-o gură de rai).* Insațiabilitatea sa traduce o acută nevoie de sens, o aspirație spre totalitate, niciodată împlinită ; de aici, acel soi de incapacitate de solidificare, de fixare în ipostaze definite, și perpetua întoarcere la numele generic al *Dorinţei* nerealizate, „singura identitate" a eului : „Aș vrea să mă cheme Panică, Ură, / să-mi cadă viața ca o mură-n gură. / Aș vrea să mă cheme Bucurie / sau Banchet, / Extaz, Melodie. / Dar numele meu e Dorință / și ca să mi-l schimb e cu neputință" *(Gravitaţiuni,* în *Întunecatul April).*

Toată poezia lui Emil Botta desfășoară însă o viziune a metamorfozelor succesive, a schimbării „numelui". Trebuie atunci să vedem aici o contradicție ? Răspunsul ni-l oferă, încă în *Întunecatul April,* poemul intitulat *Antipod,* unde Dorința e căutare mereu decepționată a unui „destin pe măsură" : „Prin bazarul stelelor vechi / o nefericită iubire alege sfîrșitul demn de ea / dar cum n-a găsit nimic potrivit, / pleacă trăncănind : „Ce peltea !" / / *Și eu caut un destin pe măsură, / dar*

nu aflu nici pe sfert din ce-mi trebuia" [s.n.].

Unul dintre sensurile fundamentale ale *jocului* lui Emil Botta se conturează astfel cu destulă limpezime ; el vizează permanenta *schimbare a măştilor*, necontenita *travestire*, ca aproximare a identităţii profunde a eului. Căci de o identitate pierdută e vorba, cum am văzut deja, de vreme ce, „căzut" în „complicatul labirint" al ochiului himeric, subiectul liric se simte redus la condiţia de *actor*, obligat să trăiască veşnic în ficţiune : „Şi pe aceste file, notez sibile, inscripţii, / *ca un mare actor / trăind şi murind, nefiind şi fiind / în fantastice roluri, / în imaginara, tragica lume a sa,* / în carcera grea, de ghiaţă şi fum" (*Memorial*). Semne ale metamorfozei, măştile sînt, de aceea, în egală măsură, indicii ale irealizării : *rolul* apare doar ca un popas — efemer — într-o identitate iluzorie. Resimţit ca o limitare în infinita dinamică a Dorinţei („carceră grea de ghiaţă şi fum"), el traduce şi o anume incomoditate a măştii. Proteismul măştilor ar corespunde unei bănuite realităţi plurale a eului haotic / labirintic, exprimîndu-se (cel dintîi) ca un fel de compensaţie a identităţii pierdute. În principiu, şi din această perspectivă mereu mişcată, „orice destin se poate ajusta", dar „ajustarea" nu e mai mult decît o superficială şi exterioară reparaţie a unui mecanism dereglat în profunzime. Căutarea unui „destin pe măsură" implică, evident, traversarea unor multiple înfăţişări, încercate ca tot atîtea costume, cu limpedea conştiinţă a exteriorităţii lor şi cu un mare coeficient de nesiguranţă. E şi incertitudinea pe care o trăieşte — cum observă Albert Camus — „celălalt personaj absurd, care este călătorul" [1]. O asemenea călătorie nu reuşeşte însă să recupereze decît un fragment („sfertul") din întregul vizat, încît „destinul" nu se poate rotunji niciodată. El se manifestă doar ca tensiune către o coerenţă lăuntrică ce nu se poate exprima decît în inexactitatea şi imperfecţiunea exteriorităţii, a aparenţei, a măştii. De aici sentimentul poetului-actor

[1] *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1963, p. 108.

de a trăi mereu în *travesti*. „Actorul domnește în perisabil", spune Camus. Dar el este numai un „mim al perisabilului" — de unde și „contradicția absurdă", ilustrată de „acest individ care vrea să atingă totul și să trăiască totul, această zadarnică tentativă, această încăpățînare fără rost" [1]. Într-o atare perspectivă s-ar defini și „damnarea" actorului, condiția lui de proscris ; el nu poate cîștiga eternitatea („Eternitatea nu e un joc") atîta vreme cît îi preferă prezentul, așezat sub semnul „triumfului lui Proteu" Existența sa (a fost cazul lui Molière, mort pe scenă) se încheie sub fard, ca „o întreagă viață menită dispersării" [2].

Emil Botta ilustrează perfect acest model camusian ; cu observația că, la el, traversarea rolurilor e motivată pe traiectoria tensiunii (dorinței) romantice spre absolut : fragmentare a bănuitei identități a eului profund, dar și năzuință de a recompune fragmentele într-o ultimă unitate de sine și a eului cu universul imaginat ca Totalitate. Metamorfoza este și pentru el o osîndă. Relativa disponibilitate a eului se află grav compromisă de prea slaba eficiență a expresiei de sine, în sensul atingerii autenticității, al coincidenței depline dintre *aparență* și *esență*. Ideogramele subiectivității suferă mereu de *inadecvare*, iar energia febrilă a imaginarului e resimțită ca risipă și pierdere. *Jocul* menit restaurării în efigie unică a eului se devalorizează exact în momentul în care pare a-și fi atins scopul. Masca, o dată încercată, trebuie să cedeze locul alteia, la nesfîrșit.

La întrebarea și răspunsul unui personaj shakespearean din *Comedia erorilor* : „Sînt eu — eu însumi oare? Mie însumi îmi apar travestit" — tipice pentru omul manierist [3], ar putea subscrie și autorul *Dorului fără saț*iu. Din felul cum Emil Botta își modelează ipostazele eului — ca succesiune de travestiuri reprezentînd tot atîtea aproximări eșuate ale eului profund, labirintic, într-un univers conceput el însuși ca un text cu înțelesuri obscure și derutante (v. „meandrele acestui in-folio") —

[1] *Ibidem*, p. 107 sq.
[2] *Ibidem*, p. 112.
[3] G. R. Hocke, *op. cit.*, p. 298.

se conturează deplin acel complex atitudinal definit, în spațiul manierist al poeziei, drept „clovnerie metafizică“ [1]. În fața inextricabilului labirint al lumii (externe și lăuntrice), vine momentul cînd orice speranță de descifrare apare ca inutilă, și atunci — cum se exprimă numai aparent paradoxal autorul *Manierismului în literatură* — „totul devine posibil“ ; însă posibil ca *spectacol* caduc al eului deznădăjduit, în goană după propria identitate : „Universul devine o metamorfoză de posibilități, un abstrus sistem de oglinzi al metaforelor, o *concordia discors* a terifiantului, fantasticului și comicului, a indescifrabilului aprioric“ [2]. Totul se petrece, așadar, ca și cum libertatea subiectului ar fi îngăduită doar la nivelul manifestărilor sale exterior-spectaculare, într-un domeniu exclusiv al *imaginarului* și *aparenței;* iar conștiința unei atari condiționări are drept consecință devalorizarea tuturor gesturilor ce compun jocul perpetuei metamorfoze.

Se observă însă, și la nivelul reprezentărilor eului, ceea ce se putea remarca în celălalt plan, al structurării cosmosului exterior ; dacă acesta din urmă fusese înscris sub emblema romantică a Totului („a Totului carte stă deschisă“), tot așa, subiectul liric păstrează, nu în puține momente, trăsăturile personajului „inspirat“, căutînd febril căile de intimă comunicare cu întregul mundan. „Singuratec și singur“, „închinat unei religii înalte“, el își compune adesea un portret ale cărui linii nu sînt străine de eminescianul Hyperion : luciferica mistuire lăuntrică, strania paliditate a chipului, ardența privirii nocturne, „laurii visului“, „falnicele gînduri“ ori „falnicul vis“ care-l obsedează, melancolia selenară a geniului stăpînit de „dorul fără sațiu“, amestecul de voluptate și durere. O asemenea imagine a eului nu rămîne însă aproape niciodată în stare „pură“. Ea este doar una dintre emblemele sub care se încearcă o temporară și iluzorie totalizare : „Oh, sufletul mi-e plin și ars de dor / El noaptea se îmbracă cu himere / visîndu-se nemuritor / pierdut printre clare sidere“ *(Veniți adi-*

[1] G. R. Hocke, *op. cit.*, p. 290.
[2] *Ibidem*, p. 290

eri, în *Întunecatul April).* Reveria feerică este imediat concurată de contrariul ei ; „laurii visului" sînt şi „lauri de plumb", „buchetele, cascadele [şi] alaiurile" onirice se succed într-un „aer plin de vaiuri", „falnicul vis" provoacă „tremurul" fiinţei în faţa straniei „acalmii" în care orice se poate întîmpla („Ce acalmie, Prospero !"). Spaţiu al utopiei („Visez Utopia şi alte himerice"), *visul* întregitor e astfel numai în aparenţă : postura de „legislator" a subiectului stăpîn pe sine şi pe lumea fantasmelor sale se revelează a fi, şi ea, doar o mască menită să înşele asupra adevăratei realităţi : „Să creadă seraficii că sînteţi legislator / că dezechilibrul vostru e trecător [...] Să nu fiţi prea familiar totuşi [...] ele, necruţătoarele, se pot întoarce / şi v-ar lovi" *(Oare,* în *Întunecatul April).* Ambivalenţa universului oniric oscilînd între feerie şi coşmar aşază, disponibilitatea extremă a eului sub semnul unei profunde *instabilităţi:* cel ce pare a stăpîni este, poate în şi mai mare măsură, stăpînit, aflat la dispoziţia unor forţe anarhice ale subiectivităţii. Sensul pozitiv al metamorfozelor este repede răsturnat („ce naufragiu, ce devenire !"), fiinţa se dedublează în proiecţii tot mai distanţate de adevăr („sofistul, al meu alter-ego"), dinamica schimbării perpetue nu rezolvă nimic din tensiunea lăuntrică : „altul mi-a luat locul şi altul se-ndreaptă / în oftări, către tainice ţeluri" (*Cu silve şi ode,* în *Vineri).* Dintr-un factor de echilibrare, compensator, visul se transformă într-un agent al disoluţiei eului, al agravării angoasei existenţiale. Sub luminile feeriei se insinuează mereu tenebrele neliniştitoare ; pe scena interioară se perindă un amalgam de viziuni contrastante sau de o tulburătoare ambiguitate ; asociaţii oximoronice de tipul : „nefasta dreptate", „melodioasă tragedie", „monstruoasele cîntece" — se întîlnesc la tot pasul, calificînd un spaţiu care, atunci cînd nu e direct asimilat *labirintului* sau *haosului* („ce vis halandala !", „visul în care m-am rătăcit"), apare ca o imensă scenă pentru nişte spectacole în care tragicul decade repede în grotesc şi bufonerie („ce mai vis, / ce mascarade, ce parodii"). El este, astfel, cînd „un domeniu

al tragediei", cînd „comedie a somnului" ori „hilarul nostru paradis" ; cînd, pur şi simplu, „marele teatru al lumii". Iar într-un asemenea univers subiectul liric preia el însuşi rolul ambiguu de comediant/actor tragic, care îi corespunde : „Oh, comediantule, ce tragedie !". Între cele două extreme, Emil Botta compune o întreagă paradă a măştilor — de la cea preţios-estetizantă a unui *dandy,* pînă la „obrajii de făină" ai *clovnului.* Indiferent de costumaţia împrumutată, ceea ce se impune este sentimentul derizoriului şi al inautenticităţii, generate de noncoincidenţa dintre aspiraţie şi realitate, dintre esenţă şi aparenţă : „Tragedieni escroci, rosti îngerul" — şi această voce a instanţei metafizice demască fără drept de apel lipsa de consistenţă a rolurilor, reducţia manifestărilor eului la un pur mimetism neconcordant cu obiectul, ridicolă „clovnerie metafizică". Ca la toţi manieriştii, şi lumea lui Emil Botta este una a „tragicului refuzat", a deturnării fundamentalei gravităţi dramatice a existenţei în deriziune. Obligat la un joc al măştilor, eul nu poate „trăi" decît în ficţiunea mereu reînnoită, încît între existenţa autentică şi cea imitată confuzia e inevitabilă şi are adesea urmări tragice.

Este interesantă, din acest punct de vedere, prezenţa unui motiv tipic manierist, cum e cel al lui Dionysos (din *Proverb,* în *Întunecatul April),* trecut prin filtrul „dedalic" al gustului pentru artificiu şi ingenios. La autorul *Întunecatului April,* zeul naturii stihiale şi al excesului senzual pare a se îndoi cel dintîi de solidaritatea dintre el şi natură. În faţa unui „public" care ar trebui să-l recunoască şi să se recunoască în el, zeul se înfăţişează, mai degrabă, ca un actor care încearcă să-şi facă verosimil *rolul,* fără a avea însă siguranţa reuşitei : „Eu sînt Dionysos, spusei, / arborii sînt sorii şi luceferii mei / şi cerul meu e acest limpede iaz / şi *vă rog să nu faceţi haz*" (s.n.). Toate datele exterioare sugerează asimilarea lui cu comediantul („obrazul ca varul şi vocea de plîns năruită", „un exaltat şi un nebun"), dar „impostorul, falsul Dionysos" se dovedeşte a fi fost cel autentic : uciderea lui pentru impostură e rezultatul unei confuzii provocate de mască. *Pro-*

verb-ul lui Emil Botta concentrează astfel, într-o schemă semnificativă, modelul relației eu-univers ce-i definește viziunea : el sugerează o lume unde realitatea elementară a ființei nu se mai poate exprima direct, de teama ridicolului, a „hazului" asistenței, și fragilitatea limitei dintre tragic și comic, în condițiile în care, dată fiind alienarea umană față de univers, pînă și actele cele mai dramatice sînt interpretate ca impostură. În mod paradoxal, existența autentică e silită să se înfățișeze ca aparență a ei, într-un fel, de narcisism deturnat.

De aici pînă la ipostaza clovnească a eului nu e decît un pas. Proiectate pe un orizont al absolutului, manifestările subiectului uman nu depășesc valoarea foarte relativă a unor bufonerii („Trei hîde surori, trei momîi în rochii scrobite / Bufon m-au numit, fățarnic, om de nimică" *(Epitalam,* în *Întunecatul April)* ; actorul — el însuși interpret de destine — nu poate trece nici el de superficiala condiție de *c a b o t i n* („noi, cabotinii" v. *Teatrul,* în *Vineri).* Un poem precum *Ultima noapte,* din ciclul *Vineri,* pune chiar imaginea „teatrului lumii" sub semnul ironiei metafizice la adresa pestriței „înscenări" : „De ce fluieri ? / Nu-ți plac / aceste multicolore accente, / această policromie, / spectacolul nostru / în marele teatru al lumii ? / — Eu iubesc această policromie / și înscenarea voastră / și această vastitate / în această lume devastată. / Și Bastardul și Vampiru / și Pantalone / sînteți foarte, foarte buni, / felicitările mele". Dacă adăugăm și reprezentarea subiectului ca „mim sublim lovit de Erinii", ori ca „arlechin speriat de moarte", din alte poezii, vom avea o suită expresivă a măștilor arborate de eul liric în creația lui Emil Botta, în sensul situării lui în spațiul *t r a g i c o m i c u l u i m a n i e r i s t.*

O aparentă excepție face aici masca estetizantă a *d a n d y*-ului, caracteristică îndeosebi poemelor din *Întunecatul April,* unde predomină accentele poești, macabre, amintind și de balada romantică germană. „Galanteria funebră sau cochetăria mortuară", despre care vorbea încă Vladimir Streinu (v. de exemplu, poezia *Domnul Amărăciune* : „Printre oglinzi, la ora cinci am să

cobor, / în haine negre, cu ochii stinși, zîmbind ușor" etc.), nu sînt însă nici ele decît măști ale aceleiași fundamentale angoase. Poza „dandy" („modelul unei morți elegante") subliniază, poate mai mult decît altele, atitudinea sfidătoare a subiectului liric în fața morții, constituind, cel puțin, un refugiu într-o coerență construită împotriva obsesiei destrămării. În esență însă, gestica stilizat-prețioasă și estetismul costumației nu fac decît să dea o altă nuanță aceleiași „clovnerii metafizice" ; simplă paiață sau rafinat locuitor de paradisuri artificiale, „personajul" lui Emil Botta e reductibil, în ultimă instanță, la condiția *actorului*, trăitor în „realul (său) imaginar", protagonist sau doar figurant în jocul de pe scena universală. Un joc mimetic, cele mai adesea ori distanțat de esențial, palidă și efemeră aproximare a „destinului pe măsură", sau numai expresie parodică a lui, sub privirea Îngerului necruțător. Încă și încă o dată, jocul său este profund ambiguu ; între „domeniul tragediei" și cel al „mascaradelor" și „parodiilor" există o permanentă comunicare ; jocul destins și inofensiv se poate schimba oricînd în „jocul pedeapsă, jocul infernal" — cum se și întîmplă, bunăoară, în poezia *Alte idei*, din volumul *Un dor fără sațiu* : „Buhaiul și Capra / bineț mi-au dat / sărindu-mi în drum : / — Tu nu ne mai joci ? / — Nu, nu vă mai joc, / alte jocuri, alte, / joc eu acum / și port haine grele / și gata-s de drum / și am alte idei. [...] Colți dacă aveți, / rog mă sfîșiați, / buclucașii mei. / Și ele ascultă / ca în alte dăți, / ele, fiare blînde, / mă rup în bucăți"

Dacă rămînem însă în interiorul jocului „teatral", predominant la Emil Botta, e limpede că în acest spațiu se realizează cea mai deplină și definitorie corespondență dintre reprezentările lumii exterioare — ca teritoriu al metamorfozelor — și cele ale universului interior, supus unor similare transformări. Ea poate fi verificată și la nivelul particularei interpretări a *limbajului* liric, într-o specifică „definiție" a poeziei.

Caracterizîndu-și universul drept „real imaginar", Emil Botta îl pune în mod evident în relație cu puterile sau slăbiciunile cuvîntului în reliefarea acestor „întîmplări

ale sufletului" ce prind viață în visata lume a „Utopiei și a altor himerice". Fundamental romantic, poetul vede încă în cosmos — așa cum am remarcat deja — o carte cu semne misterioase, „neînțelesul" ce se cere descifrat („neînțelesul / este o fereastră deschisă / o carte a lumilor, / lectura mea predilectă"), iar sensul poeziei nu se poate contura decît raportîndu-l la acest mister ; cuvîntul va fi (sau nu va fi) în stare să-l aproximeze, transformîndu-se în *cîntec*, sau, dimpotrivă, mărturisindu-și înfrîngerea.

Ceva s-a schimbat, totuși, în interiorul acestui romantism. Năzuința supremă a poetului rămîne, desigur, *cîntecul* : „cîntecul acela tăcerii sortit", și atingerea unui extaz consumînd ființa : „un dor pentru care pierirăm, pierim" : „visam să fiu îngropat de viu în cîntece, / devorat să fiu de monstruoasele cîntece". Nu tensiunea spirituală îi lipsește poetului, și nici capacitatea trăirii marilor emoții în fața spectacolului universal. „Vraja romanticei păduri" emană nu o dată din această poezie în care „dorul fără sațiu" cunoaște o expresie paroxistică. Însă toată această desfășurare de „incorporale retorici", de „fantazii" și „fantastice roluri" este resimțită — în ciuda energiei spirituale investite și a arsenalului verbal pus la contribuție — drept insuficientă, în ultimă instanță, pentru a realiza acea magică identificare dintre eu și univers. Într-un prim moment, poezia lui Emil Botta propune spectacolul unor elanuri orfice, o extraordinară voință de a convoca lumea la o cîntare comunitară : „dorul fără sațiu" e și sete de cîntec cosmic armonios („cîntați-mi să mă satur, / izvoare, clare fiice"), dintr-o visată Vîrstă de aur. Omnipotența cîntecului orfic este pusă însă sub semnul întrebării, iar pe de altă parte, odată declanșate, puterile cîntecului nu mai pot fi controlate. În mod paradoxal, armoniile poetice nu mai ... armonizează universul decît temporar și întîmplător. Magia verbului poetic e considerată chiar primejdioasă („Nu e bine să stai / pierdut în visare / ascultînd cîntecele poeților [...] vijelia muzicii lor"), de vreme ce, în locul echilibrului bănuit, ea provoacă, mai degrabă, tulburare, lansînd ființa spre ori-

zontul „dorului fără saţiu". Periculoasă provocare, atîta timp cît despre adevărul eului uman profund nu există nici o certitudine ! Cele mai multe semne par a indica, dimpotrivă, prezenţa unor impulsuri obscure, gata să răstoarne în orice clipă precarul echilibru interior. De aici, nepotrivirea esenţială dintre viziunea poetului asupra lumii şi cea „conformistă", a Divinităţii care veghează asupra „corectitudinii" şi tradiţionalei cuminţenii a textului poetic : „Apoi Dumnezeu ceti / şi amar, amar s-a mîniat / şi cu cea mai roşie cerneală / pasajul acesta a subliniat : / «Noi oamenii rumegăm cenuşa / vieţilor arse demult, / noi oamenii sîntem uşa / pe unde pătrunde un groaznic tumult»" — (*Singur*, în *Întunecatul April*). Semnificativă „greşeală", numind însăşi *modernitatea* poeziei, ce contrazice echilibrul viziunii „clasice", şi sugerînd eliberarea ei de schematismul sensului univoc ! Dar, în acelaşi timp, şi sugestie a fragilităţii relaţiei dintre eul uman şi universul privit, mai degrabă, sub semnul haosului ameninţător. „Orfismul" lui Emil Botta este astfel el însuşi pîndit de primejdii, întrucît amintita magie a cuvîntului nu se ştie niciodată ce puteri pune în mişcare. Dorindu-se posesor al „lămpii lui Aladin" şi vrînd să vadă „lucruri neobişnuite", poetul descoperă totuşi, adeseori, dezastre apocaliptice în chiar miezul spectacolului feeric.

Problema cea mai gravă rămîne însă aceea a slabei capacităţi (dacă nu chiar a incapacităţii) cuvîntului de a numi esenţialul. Discursul liric apare mereu la o oarecare distanţă de obiectivul vizat — text „apocrif", neautentic, produs al unei imaginaţii înşelate de propriile investiţii : „Şi atras pe vecie / în vîltoarea libertinajului, / pierzîndu-mă / în realul meu imaginar". *Jocul poeziei*, joc al imaginaţiei, nu înseamnă astfel doar o eliberare a eului, transgresare a tuturor limitelor, ci şi pierdere a comunicării originare dintre cuvînt şi obiect. Chiar dacă fascinează prin frumuseţe („Spune falsul, / ar fi, la sunet, frumos" — *Glasul Petrului Cercel*, în *Un dor fără saţiu*), poezia nu rămîne mai puţin o iluzorie comunicare cu sensul înscris tainic în „a lumilor carte" : „Fantazii, fantazii, un tribut / riguroaselor legi ale fu-

mului". Labirinticului Text cosmic („meandrele acestui in-folio") îi corespunde scrisul sibilinic, oracular, ce nu lămurește nimic din misterul lumii („Și pe aceste file / notez sibile, inscripții / ca un mare actor [...] în fantastice roluri"), ci îi oferă doar aparența lizibilității. Între „textele vane" ale bibliotecii, litera finală — „stacojiul Omega" — agonizează „peste pleava cunoașterii".

În ultimă analiză, poezia nu este nici ea decît o „clovnerie metafizică", la fel ca și dansul dedalic, „manierist", al Ariadnei. Desfășurare de „jonglerii și clovnerii" în fața unui mister ce se vrea exorcizat („Eu cu jonglerii, / eu cu clovnerii, / încerc să-l încînt" — *Fachir*, în *Un dor fără sațiu)*, retorică degradată, donquijotească în fața „incorporalelor retorici retorizînd", ale cîntecului cosmic (*Iberia*, în *Un dor fără sațiu)* ; „vorbe nătînge" cu care se „înzorzonează" ca o „paiață" îndrăgostitul fascinat de ideala „blondă iubire". Discursul liric apare mereu distanțat de obiectul pe care doar îl mimează, supralicitînd o gesticulație ce-și trădează, prin chiar excesul ei, slaba consistență. Cu cît „invenția" spectaculară este mai abundentă (poetul e, în fond, ca și îngerul dintr-o poezie, „un Prospero, / un factotum al invențiunii") cu atît se poate mai puțin citi în ea, sub jocul strălucitor al aparențelor, adevărul lumii sau al propriei ființe. „Vîltoarea libertinajului" gestual și verbal tinde să domine și să înece „sensul" ; „realul imaginar", ficțiunea ludică își devine suficientă sieși, confirmînd autotelismul jocului și „uitarea" în el a realului autentic. Ne-o sugerează, printre altele, *Moralitățile* din ciclul *Vineri :* „Înfricoșate pluguri / pare că ară ! / Comedienii pe un podium, / clocotind, spumegînd, / „Mireasa Fierarului" recitînd, / au uitat numele miresei fierarului. / A fost un lapsus, / o regretabilă omisiune / cu mireasa fierarului / în hohote plîngînd. / Așa trecu ea / din existență în non-existență, / din conștiență în non-conștiență, / din creat în increat. / Înfricoșate pluguri / pare că ară !".

Ca și visul, care dezvăluie deopotrivă peisaje feerice și întunecimi infernale, cuvîntul conține o magie ambiguă. După cum jocul metamorfozelor se dovedise nu o dată primejdios, tot astfel, în însăși substanța verbului se află

puteri oculte, dificil de stăpînit. Universul lingvistic e tot atît de instabil ca și cel al lumii dinafară, iar cuvîntul „Cameleone", ce i se aruncă în față poetului ca o insultă, poate fi considerat, într-un fel, emblema Verbului în interpretarea lui Emil Botta. Înaintea cuvintelor, poetul se află ca în situația unui ucenic vrăjitor, stîngaci în manipularea discursului, în ciuda aparentei dexterități ; o neîndemînare ce vine din neștiință, din incapacitatea orientării în „labirintul" vorbirii : „am urcat cele trei trepte / ale Perfecțiunii. / Și căderea s-a petrecut / cînd noi, / uitînd Puterea Cheilor, / am rostit cuvintele-cheie, / cuvintele-dezastru : / Rapița, Papița, Not" (*Potestas clavium*, în *Vineri*).

Căderii în labirintul lăuntric îi răspunde, așadar, prăbușirea în dedalul cuvintelor sau în „meandrele" unui „in-folio" din care pîndesc la tot pasul pericolele deformării, prin literă, a Sensului fundamental. Frontiera dintre real și ficțiune, dintre lume și convenția ei, rămîne extrem de labilă, încît orice deplasare în Text poate provoca adevărate dezastre : „Fiți foarte atenți / cu acest manuscris. / Fiți atenți cu litera T, / cu fragila-i structură : / între eroare și teroare / stă subtila, suava literă T / Pe o cruce în formă de T, / a fost răstignită himera : / NUESTRO SEÑOR / DON QUIJOTE / EL CRISTO ESPAÑOL" (*Cervantes*, în *Vineri*). Jocul poemului este, la Emil Botta, la fel de plin de capcane ca și cel din „marele teatru al lumii". Sub ochiul rece al unei impasibile divinități, poemele sale trebuie să rămînă, de la început pînă la sfîrșit, subliniate cu roșu.

Nonconformismul spectacular : D. Stelaru, Geo Dumitrescu, Constant Tonegaru

În epoci de tensiune dramatică, de confruntare brutală cu seismele istoriei, îndeletnicirea poetică poate părea — cum s-a şi spus — chiar ridicolă dacă-şi îngăduie să uite cu totul de imperativele neliniştitoare ale momentului. Între arme, preajucăuşele muze s-ar cuveni să tacă ; ori, dacă vor să vorbească totuşi, un minimum de decenţă le va cere să-şi cenzureze singure vocea — copilăreasca lipsă de griji, nepăsarea candidă, seninătatea şi exuberanţa ar fi stridente sub cerul sumbru al tragediei.

Cam aşa părea să gîndească o bună parte din generaţia tînără a anilor imediat postbelici, care traversase infernul însîngerat.

Semnalul de alarmă fusese tras, de fapt, mai devreme. Se auzise, patetic, în, bunăoară, *Viaţa imediată*, revista lui Geo Bogza din decembrie 1933, în manifestul pe care poetul îl semna alături de alţi confraţi ca Gherasim Luca sau Paul Păun. *Poezia pe care vrem să o facem* era un program ce putea fi adoptat de oricare dintre poeţii editaţi la „Forum", după mai bine de un deceniu, sau de alţii, aparţinînd, prin convingeri şi atitudini, acestei generaţii. Reacţie violentă împotriva poeziei ermetice, „pure", din aria epigonismului postbarbian — amintitul manifest punea în cumpănă, cum se va pune şi acum, „poezia abstractă şi intelectualistă", „astrala poezie de cabinet", cu „viaţa adevărată", cu „timpul nostru, în care o imensă dramă a umanităţii se desfăşoară" ; şi ajungea la concluzia că cea dintîi „trişează şi trebuie

denunțată". „Ea va trebui să piară — continua manifestul — pentru că a fost prea egoistă, prea s-a complăcut numai în speculații abstracte și frumuseți de cuvînt, pe cînd viața adevărată a bătut de atîtea ori la porțile ei mereu închise. Ca ori de cîte ori pînă acum, și de data aceasta poezia moare de prea poezie." De unde și răspicatul program al revigorării lirismului printr-o decisă implicare în istorie și în dramele ei, dar sub semnul unei „permanente fronde", nu al unui „umanitarism" superficial: „Noi vrem să rupem cu acest trecut de suavități și să-i dăm poeziei brînci în viață. Vrem să amestecăm în cerneala cu care scriem ceva din sudoarea și sîngele care curge în șiroaie, pe obrajii încă nesterși ai celei mai recente istorii".

Limbajul noilor veniți în arena poeziei nu este, practic, altul. A-ți face „din toate nimicurile întrebări", a ghici în noapte „chemările unui dincolo nebănuit" n-ar însemna decît fadă „literatură", „fleacuri rimate"; prezentul devine mai pasionant decît orice trecut aureolat: „Ignoram pe Iulius Cezar, dar mă interesa un erou mai recent"; fața întunecată a existenței, dramele din imediata apropiere interzic evaziunile de orice fel: „E atîta praf, sînt atîtea lucruri triste lîngă noi, / C-ar fi ridicol să te gîndești la altceva decît la război" ... Sau, în același sens: „E furtună. Medicii dorm, / Nici un spital nu închide / Între zidurile albe / Nebunii, dictatorii / Și noi, secolul douăzeci, mușcăm portocala lunii".

Ipostaza ideală a poetului ar fi, într-un asemenea context, aceea a luptătorului, participant direct la evenimente. Iar scrisul său s-ar cuveni să fie el însuși expresia totalei angajări în vîltoarea lor — încorporare de cît mai multă „realitate", în înfățișările ei sustrase convenționalizării. Încă o dată „anemicele avînturi de simboluri", amendate cîndva de un Camil Petrescu, par a fi repudiate în profitul acelui „memento necesar al realului".

În fapt, practica creatoare dovedește însă și acum că e de două ori condiționată: de momentul istoric, pe drept cuvînt invocat de conștiințele cele mai clare ale epocii, dar nu mai puțin de o istorie internă a înseși formelor

și structurilor literare, a unui l i m b a j de transformările căruia nu se poate face abstracție. Gradul de „realism", de „autenticitate" al expresiei lirice, se evaluează în raport cu, sau în funcție de puterea sau de uzura limbajelor moștenite. Noua infuzie de realitate în discursul poetic va reface, astfel, într-o oarecare măsură, o experiență avangardistă, presupunînd nu numai metamorfoza tacită, așa-zicînd „peste noapte", a viziunii, ci și expunerea în plină lumină a gesturilor de desprindere față de limbajele incriminate. Înainte de a se impune ca nouă r e a l i t a t e, poezia acestui moment va fi adeseori considerată un s p e c t a c o l, construit și contemplat cu ironie, al „literaturii" neautentice, prea-poetice etc. Poetul va face totul pentru a s t r i c a j o c u l celeilalte poezii, demascîndu-i irealitatea, caracterul convențional, statutul, devenit inadmisibil, de l u m e î n l u m e. Sub presiunea realității grave, „jucătorul" e invitat să redevină „serios", să-și abandoneze rolul de pe scena imaginară, pentru celălalt, de pe scena v i e ț i i, pe care se manifestă „omul concret". Ne-o spune, bunăoară, atacînd chiar tema j o c u l u i, Mihail Crama, într-o ironică „scuză" adresată divinității, refuzînd „machiajul" clovnesc din arena circului universal, care e, se înțelege, și unul literar : „Îmi cer iertare, Doamne, pentru că poate, / poate ar fi fost mai bine dac-aș fi jucat și eu / fie chiar pe-un preț derizoriu — / undeva pe treptele circului Tău [...]Aș fi jucat pe frînghii ca balerinele Tale / și machiat ca clovnii Tăi aș fi sărit în arenă / cu iluzia că vînd artă și fericire / și-aș fi dialogat cu maimuțele tale pe scenă".

Noua gravitate a discursului liric trece, așadar — și uneori nu se mai poate despărți de ea — printr-o etapă a jocului ironic cu convențiile de care poetul știe că trebuie să se distanțeze și să uite. Și, nu de puține ori, reprezentanții acestei generații vor simți nevoia să supraliciteze, ca pentru a se face mai convingători și a marca mai puternic o diferență de program liric, limbajul negației ironice, conferindu-i astfel o anume teatralitate. Însăși „demachierea", lepădarea măștilor preluate va deveni un spectacol *sui generis* ; negația reto-

ricii se va transforma — cum am observat altă dată la avangardiști — într-o retorică a negației. Sau, cum remarcă, bunăoară, M. Iorgulescu, „Retorica poetică e înlocuită cu o șocantă retorică a nonpoeticului“ [1]. Oricum poetul se înfățișează ca *personaj*. El își face un portret public, chemînd asupra sa atenția generală ; dacă nu se va mai impune prin fastul presupus al *celei-lalte* poezii, își va afișa, totuși, cu suficientă insistență, semnele distinctive, de „om comun“ devenit... excepție în măsura în care se detașează de orizontul literar respins.

Din acest unghi de vedere, exemplul, poate cel mai semnificativ, îl oferă Geo Dumitrescu cu a sa *Libertate de a trage cu pușca* (1945). „Portretul“ său (reluat din placheta *Aritmetică* din 1942) se vrea simplu, coborît la dimensiunile omului de rînd, eliminînd „maldărul recuzitelor inutile“ (printre care se citează, ca elemente artificios și stereotip hiperbolizante, „idealul“ și „muntele“). Acumularea sistematică de elemente caracterizante voit nepoetice dă acestui autoportret nota de ostentație pe care, în planul vechii „recuzite“ lirice, poetul se străduiește s-o înlăture : „Aici o să desenez inima — o gămălie de chibrit, / aici creierul — un aparat sacru și concret. [...] aici în colț am să-mi pictez gîndurile — / o claie informă de rufe murdare. / / Pieptul — o oglindă cu poleiul zgîriat, / va lăsa să se vadă interiorul / (cu totul neinteresant, indefinitiv)“. Deși „neinteresant indefinitiv“, „interiorul“ e exhibat totuși, atrăgîndu-se, în plus, atenția asupra „cicatricei unei găuri în frunte“, menită să dea un ultim accent retoric monologului.

Multe din poemele *Libertății de a trage cu pușca* ilustrează, într-un fel, acest mecanism al contrapunerii noii recuzite a „firescului“ existențial, „Literaturii“ cu majusculă. Pentru a se regăsi pe sine, cel autentic, debarasat de orice convenție, poetul trebuie să reînsceneze spectacolul Literaturii în care rolul său este din nou, ca în bunele vremuri avangardiste, acela de tulburător al

[1] Mircea Iorgulescu, *Al doilea rond*, București, Cartea Românească, 1976, p. 246.

ceremonialului liric, de negator al lui. „Marea" Literatură e un gest refuzat pe care, nefăcîndu-l, poetul îl imaginează totuşi — şi ceva din retorica amendată se răsfrînge, paradoxal, asupra discursului său ; indiferenţa categoric mărturisită faţă de „ridicolul" vechiului calendar liric are ceva afectat, teatral, jucat :

Ar trebui să înalţ către o himerică iubită
aceleaşi patetice, moi şi dulci lamentări,
moartea ar trebui să-mi fie o mare ispită
şi să-mi fac din toate nimicurile întrebări.

Ar trebui să ghicesc în noapte
chemările unui dincolo nebănuit
şi să plîng chinuit de înălţimea pereţilor
sau de nu ştiu ce vis neisprăvit.

Din toate astea nu se-ntîmplă nimic—
sînt atîtea lucruri din care poţi să faci o poezie !...

(Literatură)

Vizatele „patetice, moi şi dulci lamentări" lipsesc, ce-i drept, din poezia erotică a lui Geo Dumitrescu, unde aproape fiecare fragment de confesiune lirică este dublat, şi cenzurat ca atare, de reversul său prozaic, solemnitatea meditaţiei fiind coborîtă la nivelul banalităţilor cotidiene. „Vezi filosoful avea dreptate : lucrurile au sens prin noi. / Am aflat curînd de ce eşti supărată" — e scris într-un *Poem neserios ;* — iar în *Dramă în parc,* în absenţa unei ideale Violaine (care, notează sec poetul, „era atît de departe de Bucureşti !") scena amoroasă se consumă cu o „profesionistă" ce „avea ochii obosiţi şi buze de anilină" şi care „se socotea totuşi prezentă". Finalul în poantă e un ultim, distrugător atac împotriva clişeului tradiţionalei romanţe : „Cînd m-am trezit, banca era dură şi eu nu mai aveam pălărie".

Că literatura îl persecută şi pe tînărul poet se vede la tot pasul. Amintita „dramă" ironică se petrece pe

fundalul moștenit de la romantici și simboliști, și e o replică evidentă la gesticulația sentimentală tipică : „Grădina publică era tristă și goală ; / toamna beată își pierduse toate vanitățile. / Liceanul cu coșuri și elanuri pesimiste / se uita la cer și concepea cine știe ce poezie banală". Altă dată, în momentul cînd, în raporturile cuplului, „totul este roz și plin ca în literatură", ruptura apare brusc : convenția este rău-conducătoare de sentimente adevărate *(Banală)*. Programatic, versurile s-ar cuveni să fie niște „rînduri aspre, sceptice și fără poezie" (*Ipoteze*), dar „neliniștea" dublată de „amuzament" — dată ca simplă „ipoteză" — este, de fapt, o realitate ce se impune ca aliaj specific, definitoriu pentru atitudinea eului liric. „Ridicolul entuziast și milenar al omenirii" îl frapează mereu pe ironist, încît, voindu-se „aspru", scepticul din el nu poate să nu se și amuze în fața comediei universale. Literaturizarea existenței e firesc să devină astfel, pentru *p o e t u l* ironic, un motiv central al persiflării, însă ochiului maliții nu-i scapă nici extrema cealaltă, a prozaicului pragmatism al omului nou din veacul mașinist, care cugetă „cordial că poezia este iremediabil demodată", preferînd sentimentelor și gesturilor umane o lume a mecanismelor : „Știi, omule nou, ieri am plecat cu închipuirea / peste întinderile tale de pămînt și viață ; / nu credeam că femeia ta e mașină de gătit cu petrol și că-ți înnozi șireturile cu aparatul în fiecare dimineață" (*Ford*). Tot așa, pozitivismul unei iubiri lipsite de adevărata poezie prilejuiește descărcarea unei noi șarje ironice în *Scrisoare nouă* : „ți-am promis, cu ocazia ultimului sărut, că am să cumpăr / o mașină americană aerodinamică de treierat" ; „voi lăsa fleacurile astea rimate, ca să-ți fac plăcere, / și voi încăleca tractorul cu rîvnă și cu mai mult folos". Sau, nu fără o săgeată la adresa viziunii idilice „pășuniste", aceste versuri dinspre finalul poemului : „Seara, în vatra caldă, cu buzele pline de mămăligă, năduși ți, vom face copii / ca să se împlinească Scriptura, / vom face copii mari, proști și frumoși, / ca să ne anime și să ne păzească bătătura"

Ceea ce se întîmplă la nivelul gesticulației sentimentale are loc și la acela al descripției peisajului astral romantic, ce comportă o similară „demachiere". Ochiul extaziat, deschis către „țările misterului", e înlocuit aici cu o banală lunetă demistificatoare, prin care stelele sînt văzute „dormind burghez, dezumflate", „rotunde, buhăite și murdare", în timp ce, în „bordelul selenar", luna, „obeză și colerică", „bătrînă libidinoasă", oferă spectacolul indecent al unor „nocturne hemoragii banale". Tonul colocvial, adresarea directă unui public presupus, „sinceritatea" adolescentină a argumentației fac ca nu numai „lumea de panopticum" să confere poeziei accentele spectaculare ; poetul însuși e un personaj ce-și joacă, ironic, rolul de demascator al clișeelor poetizante, retorice : „Unii credeau că stelele sînt niște globuri frumoase și colorate / înfipte în pari în grădina lui Dumnezeu / așa povesteau toți poeții / și de fapt așa credeam și eu. / / Știți, nu-i adevărat nici că stelele au colțuri — / le-am văzut eu cu ochii — pe onoarea mea ! / Erau rotunde, buhăite și murdare / și nici una din ele nu se mișca" *(Aventură în cer)*.

Extazului romantic și gesticulației corespondente i se opun, în *Rînduri pentru un eventual deces*, „visurile nerușinate ale unui băietan" ; iar ispitele evaziunii „erotice" sînt cenzurate sever prin recursul la un limbaj voit trivial, aruncat ca o insultă la adresa falselor reverii : „Mai las în urmă, în peretele camerei mele, Harta politică a lumii, / pe care îmi făceam zilnicele călătorii planetare — / o să găsiți însemnată pe ea baza mea navală, Tasmania, / de unde-mi aruncam elanurile și urina în mare".

Teribilismul juvenil al unor asemenea versuri caracterizează perfect jocul ironic și autoironic al lui Geo Dumitrescu. „Personajul" liric își îngroașă, ca pe o mască ce face corp comun cu chipul său real, trăsăturile menite să-l impună spectacular într-o lume amorțită, prizonieră a automatismelor comportamentale, care are nevoie, pentru a fi sensibilizată, de o ieșire în scenă cît mai frapantă. Poetul se joacă pe sine însuși ca „om comun", transformînd totodată spațiul poeziei conven-

ționalizate într-o scenă de comedie ori de farsă grotescă, ce provoacă rîsul sarcastic („filosoful" din *Aventură în cer*, proprietarul lunetei demascatoare, „nu s-a arătat surprins deloc / cînd eu am fugit rîzînd ca un nebun"), însă adeseori ascunde o sensibilitate ultragiată. „Aspre, sceptice și fără poezie", versurile acestei vîrste a bravadei juvenile aliază o neliniște subterană cu „amuzamentul" celui ce ajunge să cunoască de timpuriu, cu o maturitate spre care îl grăbește epoca frămîntată și plină de contraste, adevăratele dimensiuni ale realului. Ca și confrații săi de generație — un Tonegaru, un Stelaru și alții — Geo Dumitrescu este, de fapt, un revoltat împotriva „veacul[ui] nostru, bătrîn și putred" care — profețește el, amintind de Bacovia — „va muri lamentabil în curînd". Moarte semnificativ interpretată ca fiind „a unui fabricant de iluzii", a unui „cabotin", „fanfaron, perfid", ascunzînd sub sloganuri „mîinile ... murdare de bani și de sînge". Într-o asemenea lume de „vanitoase forme", omul autentic, marginalizat, nu poate fi decît spectatorul sau actorul-figurant — amîndoi ironici : „Sîntem oameni inteligenți — ți-e mai mare dragul [...] Vom avea și noi să povestim de un război / frumos, mare, epopeic, nemaivăzut, / la care, ehe ! am luat parte și noi !" *(Romantism)* Vorbele mari nu mai pot apărea în acest context decît parodiate, caricaturizate, compromise ; „Binele nației", „justificarea eforturilor de medicină și patriotism", falsa noblețe a „doctrinei" și a „disprețului de moarte" aparțin unei fade retorici pe care subiectul liric nu conține s-o ridiculizeze. O face bravînd la rîndul său, supralicitînd o insolență adolescentină, asumîndu-și statutul de *frondeur ;* o frondă spectaculară, compensînd condiția marginală a poetului. Dincolo de jocul cu convenția literară falsificatoare se lasă deschisă însă perspectiva unui pur avînt al trăirii — „gînd al elanului fără hotar", adevărat „răsărit în noapte" — menit să transgreseze limitele expresiei. Finalul *Odei* închinate „colegilor de școală căzuți în război" prelungește astfel ceva din exaltarea avangardistă a poeziei ca „stare de spirit" în opoziție cu „literatura", pînă la negarea *scrisului :* „Nu vă temeți, prieteni,

zburăm, / iată-ne sus, peste timp, peste om, / în curînd îi veţi vedea pe Dante şi pe Adam / mîncînd alegorii din acelaşi pom. [...] Mai sus, mai sus, vom trece de Dumnezeu / — pămîntul este o virgulă, cerul un ban — / de sete, de veacuri, sîntem beţi, / pentru dispreţul tuturor crucilor înşirate, / pentru chibriturile cu creier, de jos, / pentru acest preafrumos gînd răsărit peste noapte, / să nu mai scriem, băieţi! ..." Jocul ironic cu „recuzita" poetică ascunde, în culisele sale, neliniştea reprimată a unei subiectivităţi în căutare de „certitudini" — aşa cum ne-o înfăţişează, aproape patetic, poemul final din *Libertatea de a trage cu puşca.*

În ce măsură înţelegeau poeţii tineri de la 1945 să se revolte spectaculos ne-o spune, poate mai limpede decît oricare altul, Constant Tonegaru. Reţinînd, în legătură cu *Plantaţiile* sale, „impresia de reverie pe un planiglob", Vladimir Streinu observa totuşi, imediat după apariţia cărţii, că „numai aparent [...] Tonegaru e un poet exotic; în realitate, el este poetul celui mai substanţial protest liric împotriva condiţionării arbitrare a vieţii individuale", şi că, „în măsura în care există, lirismul exotic e numai mijlocul instinctului de libertate de a se celebra" [1]. Ceea ce e, în fond, un mod de a recunoaşte în substanţa protestatară a acestei poezii şi o componentă cvasi-„gratuită", ludică. „Individualismul sumbru, burlesc totodată şi [...] fantezist" pe care, după acelaşi comentator, îl atestă lirismul *Plantaţiilor,* vine în atingere, la Tonegaru, cu ideea de *joc* în dubla accepţiune de *înscenare,* de teatralitate, şi de *liberă mişcare a fanteziei,* ca expresie a purei plăceri a improvizaţiei, a asocierilor insolite de cuvinte, a dereglării şi devierii ironice a limbajelor acceptate. Deşi de o severitate recunoscută mai tîrziu ca excesivă, comentariul lui Cornel Regman, publicat imediat după apariţia volumului în *Revista Cercului literar* (1945), surprindea, de fapt, cu exactitate notele sale cele mai

[1] Vl. Streinu, *Pagini de critică literară, II,* Bucureşti, E.P.L., 1968, p. 128—129.

definitorii, comune cu ale „unei anumite poezii bucureștene tinere" a momentului : „De fapt, poezia aceasta nu e lipsită în punctul de plecare de un puternic fond de lirism foarte valabil esteticește, ea este, înainte de toate, prin definiție, o poezie a posturii, a măștii înseși a poetului, și, ca atare, nu plastică și contemplativă, ci, mai degrabă, teatrală, dansantă, de reacțiuni fermecătoare ale actorului, de arlechinade, ce pot fi rînd pe rînd nu numai grațioase și decorative, dar și sarcastice, caricaturale și bufone, uneori evoluînd chiar pînă la tragicul sublim ori grotesc. O poezie, așadar, a rictusului și a pozei" [1].

Tonegaru participă, evident, la dramele și angoasele timpului său ; și, în primul rînd, conștiința sa este marcată de experiența dureroasă și terifiantă a războiului, ca și în cazul altor confrați de generație. La fel ca pentru mulți dintre aceștia, poezia devine un răspuns demascator la falsele aparențe eroice exaltate de sloganurile zilei încît viziunea lirică e construită pe temeiul unui asemenea conflict ; acel „război frumos, mare, epopeic, nemaivăzut", despre care vorbea ironic Geo Dumitrescu, îl regăsim și în *Plantații*, în înfățișarea unui spectacol grotesc, demistificator. Dovadă, între altele, *Plantația de cuie*, poem semnificativ și pentru caracterizarea a ceea ce am putea numi funcționarea mecanismului imaginației la C. Tonegaru ; confruntarea cu realitatea măcelului are loc pe un fond de sensibilitate exersată în spațiul jocului infantil și gata în orice moment să genereze universuri imaginare, compensatoare, ca tot atîtea supape prin care tensiunea lăuntrică se poate elibera. „Ceața legendei cu aburii sîngelui / își dădea mîna undeva pe cîmpul de luptă" — notează poetul, iar această întîlnire nu e fără consecințe ; imaginea cea mai zguduitoare a morții capătă contururi spectaculare, însă de spectacol grotesc, în fața căruia ochiul contemplatorului mai păstrează ceva din candoarea copilărească inaccesibilă dramei și tentată, în schimb, de aspectele exte-

[1] *Constant Tonegaru, Plantații*, *Revista Cercului literar*, nr. 6, 1945 ; reluat în *Cărți, autori, tendințe*, București, E.P.L., 1967, p. 302.

rioare, de forme, culori, asociații insolite : „La zece pași de mine domnul caporal / își clacsona prelung, cu pompa biliară / ce-i atîrna din pîntec, verde, afară, / patrula nimicită la asalt // Se liniști apoi pe spate ca-ntr-un stal". Fantezia „exotică" apare și ea ca agent al evadării din tragedie, căci următoarea secvență a poemului reactualizează o reverie din „vreme de pace", cu „un peisaj tropical vopsit de-o mînă stîngace" — nou „spectacol" ce vine să atenueze, în aparență, impactul dureros cu geografia reală a sîrmei ghimpate și a tranșeelor, vegheată de fantasmele neliniștitoare, crescute din peisajul răvășit și diform. În final se procedează la aceeași asociere de planuri temporale diferite, reliefîndu-se, ironic, realitatea tragică, sub aparența eroismului de „legendă" : „— Iată, îmi spuneam, începe cel mai mare atac la baionetă, / în sfîrșit, iată spuneam, e ceva să fii gladiator". Între timpul soldaților de plumb ai copilăriei și cel al măștii atroce a soldatului real ; între reveria „de pe scaune înalte de bar" și priveliștea din „postul de observație" de pe cîmpul de luptă ; între lipsitul de glorie „atac la baionetă" și înfruntarea, aureolată de prestigiile trecutului, dintre „gladiatori", se desfășoară un schimb permanent, traducînd neliniștea eului liric, incomoditatea relațiilor sale cu „viața imediată". Fantezia își creează în permanență un spațiu de joc prin care subiectul își recuperează ceva din libertatea pierdută, fie propunînd un univers „înnobilat" sub blazoane romantice și estet-decadente, fie tulburînd, cu arabescuri neliniștite, ordinea existențială (și literară, simbolică) a lumii date. Și într-un caz, și în celălalt, poetul se impune ca *personaj*.

Spre deosebire, însă, de un Geo Dumitrescu, ce miza totul pe cartea firescului, refuzînd programatic aura poetică a discursului, G. Tonegaru rămîne, în fond, un romantic, care, dacă își cenzurează într-o mare măsură efuziunile, nu-și ascunde, totuși, însăși plăcerea de a le cenzura. Mai exact, el se simte obligat de epoca însăși să-și corecteze avînturile romantice, dar o face cu sentimentul unei frustrări. Fundamentalul său romantism se manifestă și se exprimă pe fundalul unui univers ima-

ginar dezafectat în care ființa „trubadurului", ori „cavalerului" simte nevoia să se exprime totuși ca atare, în ciuda enormului decalaj dintre timpul subiectiv, lăuntric, și „începutul tratat de istorie". În poemul *Libertatea de a trage cu pușca*, Geo Dumitrescu contrapunea imaginea războiului real celeilalte, a fanteziei eroice adolescentine, cu „asediul Trebizondei", cu un „Bonaparte, cabotinul", alături de care se vedea „rostandizînd pe pragul unui veac", luptînd „viteaz și inutil și graseiat la culme". Autorul *Plantațiilor* continuă, de fapt, să „rostandizeze", conștient doar în parte de „inutilitatea" gesticulației și rostirii sale spectaculare, căci în eleganța cavalerească a atitudinilor el concentrează ceva din impulsurile imperfect refulate ale eului profund, tutelat, cum se spune într-un loc, de „Demonul sîngelui", care, „spre asfințit, era luat de extaze și romantic". Apele „răzvrătite" ale mării interioare mai îngăduie plutirea simbolicului „Vas Fantomă" sub semnul cosmic marginalizat, împins într-o inactualitate dureroasă : „o stea exilată din constelații somptuoase, străluciri și renume" *(Demonul sîngelui)*. Căci tocmai somptuozitatea, strălucirea și „renumele", adică insemnele de noblețe ale unui mod de a fi poetic, sînt atributele înecate, ca să spunem așa, ale unei subiectivități dislocate din tiparele sale reale de seismele unui timp frămîntat, care face ca manifestări altădată autentice ale ființei să cadă în desuetudine, coborîndu-le la nivelul „recuzitei" și al „cabotinismului". Poate că în această tensiune lăuntrică transpusă trebuie căutată motivația mai adîncă a *jocului* lui Constant Tonegaru. Romanticul, cavalerul, trubadurul din el intră în concurență cu un alt nivel de conștiință, cu un alt limbaj. Refuzate, acestea fac din durata „trubadurescă" un melancolic refugiu fantezist ; acceptate, ele îi dezvăluie „inactualitatea", o transformă în pur spectacol, în poză și bravadă. Lirismul tonegarian e alimentat de o astfel de permanentă oscilație ce traduce, de fapt, o stare de fundamentală incomoditate. De aici, acea „contrapunctică dintre imagine și comentariu", despre care Ion Vartic are dreptate să observe că nu este „originar, [o]

problemă de tehnică poetică", ci reprezintă o „teamă de propriul univers, [...] de topirea anonimă într-însul" [1].

C. Tonegaru reeditează destinul poetului din epoci de tranziție — cum se întîmplase și cu un Adrian Maniu al etapei postsimboliste, ori, ceva mai tîrziu, cu scriitorii avangardei. El e marcat de scepticismul ironic al crepuscularilor sub care transpare cu ușurință fondul elegiac. Spectacolul frondei generalizate se construiește pe o ambiguitate : resuscită ceva din trecutul tot mai greu de mărturisit al ființei visătoare, și compromite, prin ironie și autopersiflare, același strat de sensibilitate, transpus în registrul vieții imediate, desfășurat între parametri cu totul diferiți de cei „originari". În peisajul contemporan, vor fi căutate, dealtfel, elemente capabile să încorporeze, chiar și la modul deviat, ținuta romantică. „Exotismul" său modernist e, de fapt, substitutul actualizat al celui romantico-simbolist, un spațiu în care „idealul", sentimentul totalității lumii, se poate regăsi, cel puțin temporar, sub înfățișarea jocului fantezist și spectacular.

Un foarte reprezentativ poem exprimă cu pregnanță situația specifică a eului liric, de trubadur întîrziat într-un veac prozaic : „Atît a fost — / Un Înger refuzat și un blestem : / «Te vei risipi ca apa din izvoare, / în alt ev vei purta pălărie, / ghete cu talpă de carton și baston» / Flămînd de stele, el a murit pe trotuar". Timpul său e de amurg al zeilor — Tîrziul : „N-am bănuit că tîrziul a venit, / că sînt singurul de la 1200 printre roboți și caii-putere" *(Ultimul de la 1200)* ; iar acest decalaj temporar preface posibila confesiune a *trăirii* într-un *rol*, iar pe *poet* într-un *actor*, tocmai în măsura în care e conștient (și, uneori, la modul tragic) de „întîrzierea" sa. Ironia devine atunci un mijloc de apărare ; „poza" supralicitează parodic expresia trăirii degradate ca mască ; ceea ce nu mai poate fi crezut în manifestarea sa directă e *jucat* cu dezinvoltura histrionului care-și trăiește rolul în măsura în care și-l și

[1] *Un Peer Gynt al poeziei*, în *Spectacolul interior*, Cluj, Dacia, 1977, p. 102.

construiește cu o luciditate atentă la efecte, astfel încît masca e tot atît de „sinceră" pe cît apare de studiată.

Apropierea — ce s-a făcut — de Radu Stanca, e, desigur, îndreptățită ; cu observația că, la autorul *Plantațiilor,* masca și rolul apar ca atare în mod mai explicit, într-o continuă și deschisă confruntare cu „tîrziul" în care sînt asumate ; Tonegaru își pune și șterge fardul în văzul spectatorilor, făcînd mai evident raportul dintre spectacol și realitatea căreia i se oferă. Gestica, decorul, scena nu mai compun la el o alegorie perfect articulată a existenței, ci sînt demascate mereu, dezvăluite ca recuzită. Am putea spune chiar că, mai mult decît un *r o l,* Tonegaru trăiește (și exprimă) momentul *s c o a t e r i i d i n r o l,* al ieșirii voite, dar, încă mai mult, *o b l i g a t e,* de sub mască. Universul său adesea romantic-poesc și estet *t r e b u i e* să apară dezafectat, iar poetul demis din funcțiile sale „nobile" de cavaler și trubadur : „Sînt condotierul Tonegaru fără spadă : / mi-am tocit-o ascuțindu-mi ultimul creion / să scriu cum am dat în poezie cu o grenadă" — scrie el undeva, ca să adauge totuși ca o corectură estetizantă a ținutei deteriorate : „trist, trist, lîngă trombarina cu coardele sparte, aștept să plec cu o garoafă albă la rever" *(Cîntec pe hîrtie).* Coborîrea de pe soclul genialității romantice e în consonanță cu stereotipizarea și standardizarea vechii ambianțe sentimentale și a simbolurilor ei : „Prin clarobscurul serii luceau din fabrica de claviaturi accente ; / s-ar fi putut scrie pe mine : acesta e cutare și să fiu pus pe soclu / căci într-atît eram cuprins de tenebre pe unica bancă / încît nu puteam să clipesc de parcă purtam la ochi monoclu. // Oh, nu — nu eram romantic, lacrimile mele erau de petrol lampant..." *(Noiembrie patetic)*

Astfel de versuri reactualizează tema, mult vehiculată în lirica de factură modernistă, a *c l o v n u l u i t r a g i c* ca reprezentant alegoric al poetului, tipică pentru statutul ambiguu al acestuia într-o vreme improprie confesiunii nemediate. „Tîrziul a venit", și, la fel cu „clovnul farsor" al lui Adrian Maniu, din *Romanța spînzuratului,* C. Tonegaru propune, în variantă, o „reverență" autoiro-

nică, desenată doar în culorile unui timp mai recent : „Pune-ți doamnă ochelarii de maistru sudor, / căci inima mea în fuziune ca un metal / turnat dintr-un turn peste popor / cu brio tresaltă și dilată cu spor / pereții salonului sentimental".

Recomandîndu-se drept un „Peter Schlemihl Altfel" — formulă prin care e de înțeles pierderea nu a umbrei de către știutul personaj, ci, invers, a *omului* ce o purta, acest „cavaler al ordinului «Lancea lui Don Quijote»" — se înfățișează, de fapt, și ca un himeric luptător cu morile de vînt ale istoriei, sub același semn al dezafectării, al transformării într-o simplă mască, deviindu-și expresia angoasei într-o replică teatrală, de aparentă detașare, dureroasă în fond : „Sînt Peter Schlemihl Altfel / și întreb respectuos, prescurtat, cu onor, / pe planetă tirania mai trimite oamenii la abator ?" *(Document)*

Repetatele negări ale substanței romantice a eului și viziunii ca expresie a considerării lucide a lumii devin suspecte într-un asemenea context. Ele marchează, pe de o parte, devalorizarea depozitului simbolic caracteristic, transformat, cum spuneam, în simplă recuzită, și, în nu mai mică măsură, disimulează o nostalgie atrăgînd, indirect, atenția tocmai asupra realului romantism al subiectului liric. Altfel spus, în ciuda aparențelor poetul trăiește momentul devalorizării arsenalului liric „tradițional", „idealist" etc. *și* ca pe o dramă a propriei marginalizări. Tonegaru se desparte, și el, de trecut rîzînd — urmînd logica epocilor de mari răsturnări sociale și spirituale ; însă în jocul său „clovnesc" transpare mereu un fundal de gravitate, neliniște și melancolie. Vremea „nobilelor" avînturi ale imaginației și a limbajului lor corespondent a trecut, încît a insista în „caligrafierea" unei lumi pe cale de a apune devine inoportun, iar fostele „sensuri adînci" nu mai pot fi exprimate, cu vechile instrumente, decît la modul ironic : „Peste piratii cu puști cu feștile care prădau de iluzii epavele / lîngă rocile unde renii umblau pe coarne cu facle demult / umbra unui automobil «'905» trecea rîzînd dramatic / de poveștile astea teribile care nu se mai ascult. // Eu făceam caligrafia fiordurilor călcînd foarte mirat / de

oceanul hotărît să deschidă cataloagele carbonifere din stînci ; / mai încolo sunetele paşilor mei lipite tematoare de urme / veneau fidele fiindcă întotdeauna le-am dat sensuri adînci" *(Portul înfipt la Nord).*

Autorul *Plantaţiilor* ştie că în „poemul descriptiv" — „faraonii [sînt] în exil" ; că „fantoma Eului" său „sentimental" nu mai poate fi „admirată" decît ironic *(Aşteptatul Domn Anonim)* ; că în panoplia marilor simboluri lirice armele au devenit pur decorative : norii „filtrau un *repertoriu* romantic" ; de „stelele veştede" visătorii „animă caligrafia romantismului pe cer" ; „aştrii muriseră de gripă", Luna (cu majusculă) e o „enormă chelie" ; „heruvimii toţi atîrnau uscaţi / Înşiraţi pe sfori ca nişte ciuperci" ; teribilul corb poesc e expus împăiat într-o baracă de bîlci etc.

Dar este, în atitudinea sa, o ambiguitate fundamentală care-i conferă, poate, tot ce are poetul mai specific. Observînd cu un ochi lucid şi trăind efectiv (şi afectiv) căderea unor mari simboluri, el se surprinde adesea uzînd de ele sau de substitute ale lor, ca şi cum ar şti că, lipsindu-i, poezia ar deveni dintr-o dată imposibilă. Demitizant, el introduce elementele imaginarului tradiţional în contextul cotidianului modern, al evului maşinist (procedînd ca, altădată, avangardiştii constructivişti ori integralişti), şi scrie, de exemplu, că : „Zeul murise. Avea marcă elveţiană" ; că „Mai era un profet al maşinei de cusut / însă Cain, din limuzină / l-a străpuns cu lancea în şezut" ; că : „Luna, zău, aş pune-o-ntr-un cuier / să nu se mai mişte tradiţional / şi-aş descărca într-însa o carabină Manlicher" etc. Dar visează, în acelaşi timp, la castele tenebroase şi palide iubite, ascultînd freamătul trecutului „în scoici albastre lîngă ureche", autodefinindu-se, pur şi simplu, drept „alchimist al clarurilor de platină" sau opunînd pozitivismului sigur de sine nobila nesiguranţă a Poetului : „incert mă plimbam prin certitudini mormăind ca un tub de orgă". Tonegaru retrăieşte astfel ruptura romantică dintre lumea interioară infinit deschisă şi „cercul strîmt" al înţelegerii unui public opac, în varianta, adusă la zi, a divorţului dintre sensibilitatea poetică, prin excelenţă *umană*, şi ambianţa desensibi-

lizată a acelui „om nou" al veacului supertehnicizat, persiflat și de un Geo Dumitrescu. Retorica marginalizării funcționează încă o dată în, bunăoară, poemul *Fapt divers,* unde moartea unui poet e considerată cu o dureroasă ironie : „Poetul Veniamin a fost cules de primărie / Spitalul ori patul avea numărul doi. / Începe aici ceva toleranță / căci asta nu prezintă importanță // Diagnosticul a fost greșit oarecum. / Nu știu ce glandă secreta mai puțin / sau mai mult talent. / Profesorul-medic scria inventar. / Cu dantura în ceașcă șușotea rar : / — A plesnit în sfîrșit. // [...] Prin salon era un amant elegant / de la o crimă pasională plictisit / în coapsă de două bobițe de plumb. Pe dușumele sălta ca o broască inima poetului / cît o baniță cu porumb".

Situația nu e alta, în fond nici în *Grădina publică,* imagine sarcastic-grotescă a unei lumi desuete, anacronice, în fața căreia Poetul devine într-altfel „decadent" întrucît refuză să se încadreze tiparului-standard al existenței stereotipizate : „În loc de săgeată pleca marșul nr. 3 ; / prin artere toreadorii treceau victorioși în trap / convecși și concavi fiindcă se cînta fals, / însă domnul cu decorații aproba categoric din cap. / / Toamna printre pomii anemici trăgeam la fit ; / de bună seamă cîndva se va fi zis : / — Uite, ăsta e Tonegaru, poet decadent ; / scrie despre fantome, constelații și alte drăcii, / fără a se ști că la limba română a rămas repetent. // Ignoram pe Iulius Cezar, dar mă interesa un erou mai recent".

Într-o asemenea zonă de confluențe și contradicții se conturează statutul „incert" al poetului ; privit dinspre lumea solid ancorată în convenții a tradițiilor (tabieturilor) burgheze, el apare „decadent" în măsura în care nu i se supune, evadînd în imaginarul „romantic" ; privind către lumea contemporană sieși, el însuși pare a juca jocul celeilalte, întrucît subminează, prin ironie, același arsenal romantic căruia-i dezvăluie nefuncționalitatea. E, de fapt, un romantic strîmtorat, incomodat de ambele înfățișări ale universului : una e desuetă prin anemierea și falsificarea trăirii în mediul alienant burghez ; cealaltă, a modernității tehnice și, în plan social, a tiraniei care „trimete oamenii la abator", e inacceptabilă pentru că

înlătură cu brutalitate adevăratul romantism al ființei obligînd la o manifestare a lui doar ca mască, într-un spectacol al desuetudinii parodiate. Jocul boem, fronda spectaculară a lui C. Tonegaru sînt construite pe astfel de coordonate ambigue ; ele neagă în măsura în care afirmă, demască tot atît cît disimulează. Evaziunea „exotică", e, în acest context, o încercare de a rezolva, fie și temporar, starea de criză, și e, de fapt, și o expresie a ei : aliaj de exotism romantico-simbolist impregnat de culorile unui timp antiromantic și, totodată, ironizare a lui. Mulatra iubită la Brăila, dar cu amanți în Peru și în S.U.A. ; reveria „brațelor fierbinți de fecioară africană" ; „omul galben", străpuns cu baioneta „undeva în China meridională" ; „corsarul cu pălărie de pictor flamand" ; „morții de la Ecuator" ; „stîncile cu fruntea surpată" din Colorado etc., etc. sînt semnele unei geografii imaginare crescute, în egală măsură, din năzuința eliberării de constrîngerile momentului și din conștiința ironică a fragilității unei astfel de libertăți.

Jocul lui Constant Tonegaru exprimă astfel, în toate compartimentele sale, o criză a personalității, care este și una a limbajului liric într-o epocă de radicală punere sub semnul întrebării a statutului poeziei și al poetului. Poza boemă, arlechinadele, „baletul" trubaduresc, fantazarea „exotică", manevrarea ironică a butaforiei din decorul romantic ilustrează o libertate care se celebrează — dacă e să preluăm formula lui Vl. Streinu — cu conștiința precarității ei. Excesul gesticulației e compensația spectaculară a unui deficit, expresia unei neîmpliniri. În conflict cu viața imediată, poetul își afișează ca mască și rol trăirea autentică de care rîde împreună cu spectatorii, simulînd adeziunea la actul profanator ce devalorizează Poezia cu majusculă. Romanticul din el e cenzurat de realitatea brutală a cărei imagine, dacă nu lipsește nici în înfățișările ei cele mai directe, este concurată totuși de reversul fantezist al trăirii. Modul său de a fi „sincer" a devenit inactual, evenimentele semnificative, esențiale, au coborît în registrul „faptelor diverse" : „Poate în Lună sînt republici sincere fiindcă acolo trăiesc morții / iar aici este cert : anexate la cotidian golfurile

sînt paranteze / unde se practică revoluţia posibilă a meridianului faptelor diverse" *(Alegorie generală)*. „Arlechinii migratori din constelaţii" încetează să mai fie nişte prezenţe feeric-sărbătoreşti : ei vin „spre valuri de sînge purtate în plesnet de bice [...] scuturînd din costume de carnaval kilograme de arşice" — mesageri ai sfîrşitului. Descoperind că „tîrziul a venit" — „ultimul de la 1200" asistă la prăbuşirea propriului eşafodaj simbolic cu falsa bucurie a clovnului tragic. Cîntecul său a şi devenit trecut : „Un înger uriaş în cîntecul meu de altădată / Cădea cu aripile arse mişcînd voios din cotoare".

În aceste condiţii, gesturile trubadureşti ale poetului mai pot fi doar jucate într-o comedie ce trebuie să le condamne ca pe tot atîtea tare şi atavisme ale unui timp revolut al fiinţei. Ca şi cum s-ar pregăti pentru „obsedantul deceniu" postum ce avea să i-l confirme, Tonegaru îşi joacă — cu dezinvoltură şi o ironic-melancolică detaşare — rolul de „poet decadent".

Faţă de mai tinerii săi confraţi întru frondă din vremea ultimului război, Dimitrie Stelaru face, nu numai sub raportul vîrstei, figură de precursor. Noua tulburare a sensibilităţii şi limbajului romantic, pe care o provoacă măcelul mondial, nu duce încă, la autorul *Nopţii geniului*, la o „critică" şi „autocritică" a expresiei lirice, de genul celor practicate de un C. Tonegaru sau Geo Dumitrescu. Debutînd, cum s-a observat, sub auspicii eminesciene, el se menţine, în mare măsură, în interiorul imaginarului romantic, construindu-şi un univers de fantasme sublunare, invocînd himerice iubite, afirmîndu-şi, „ostenit de materie", credinţa în „liberatoarea poezie", şi „viaţa cosmică". Noaptea, „abisul", „tărîmul geniilor", „sfîşietoarele himere", singurătăţile neguroase, nimbul şi „apoteoza", regalitatea poetului situat printre „cei chemaţi", în tagma „stelarilor" etc. atestă, alături de alte numeroase elemente, adeziunea la un univers deja consacrat de o lungă tradiţie — pe care Geo Dumitrescu o va refuza programatic (ironizînd, între altele, „himerica iubită" şi caricaturizînd decorul astral devalorizat), iar C. Tonegaru o va prelungi totuşi, nu fără conştiinţa ironic-dureroasă a inactualităţii ei.

Tulburarea ceremoniei nu este, totuşi, mai puţin gravă la D. Stelaru decît la ceilalţi poeţi ai momentului — şi ea e rezultatul, în fond, al aceloraşi cauze. Tragedia „vieţii imediate" afectează tot atît de grav statutul poetului care nu mai găseşte însă, de data aceasta, un mijloc de apărare în ironie, ci reacţionează menţinîndu-se cu obstinaţie în structura funcţională a tipologiei romantice a creatorului : criza relaţiei dintre poet (geniu) şi epocă, societate, public, atinge o extremă, devine acută. Poetul continuă să fie o excepţie în timpul său, un mare neînţeles, un exilat în universul său lăuntric haotic şi iluminat („Poetul în haos are / Casă, cimitir, floare", „Doamna suavă din văzduh / Foşnet aruncă la poeţi"), în radicală opoziţie faţă de exterioritatea ostilă : „Sînt un ocean cu munţi fosforescenţi / Şi arbori monocelulari / În secolul ciudat şi marţian" *(Poeţii mîncau ?)*. Totala incompatibilitate dintre lumea subiectivă ideală şi proza mizeră a existenţei duce, la D. Stelaru, la *o retorică a marginalizării*. Ecuaţia „poezie-sărăcie" din eminesciene *Cugetări ale sărmanului Dionis* e dezvoltată în termenii spectaculari ai revoltei anarhice, căreia culoarea poescă a decorului [1] îi asigură un cadru de manifestare mai propriu sensibilităţii moderne, întrucît poate face trecerea spre un soi de expresionism al viziunii : „Inima bate departe, mohorîtă, lunară. // Liberatoare poezie, tîrîtă de pămînt, / Un călăreţ cioplește nelinişti obosite / Pe uriaşii arbori de foc, păduri de cer — / Un demon vînt, înflorat, metalic, / Cu mîini de sunete, bolnav rostogolite. / Şi-n zidul de granit cu lancea transparentă / deschide o răscruce ; armura / De bronz învie cetatea nordică ; / Poate un Odin, un corb, împărăţii" *(Mări în sus)*. Angoasa expresionistă în faţa universului răvăşit-apocaliptic creşte pe un asemenea sol romantic : „Între vînturi, la punţi, / Alături de iarba somnului / Fulgerul Destinului trece / Planetar, stins, în legenda lui. // Nu mă atinge — nu veni / Cu spectrul Iadului mîzgălit ; / Numai viermi şi spini creşti — / Poate o baltă în

[1] Elementele poeşti ale poeziei lui D. Stelaru au fost identificate exact de Al. Piru în *Panorama deceniului literar românesc 1940—1950*, Bucureşti, E.P.L., 1967, p. 133—134.

care-am plesnit" *(Heruvimul)*. Sau, în același sens, al desfășurării unui decor bîntuit de spaime și spectre, în fața cărora ființa își caută eliberarea : „Acum toate corăbiile au plecat / Singuratice. // Noapte ? Mereu popoare — / Imaginare fluvii de morți / Cu vaierul orașelor lunatece / Bat la adîncile porți. // Cîteodată arunc numele în cer / Ca un orb. / / Un Rai mîhnit, drum / Din jos, înainte — / Un cimitir de vînturi strîmbat, / Galbene incinte. // Fantastică, liberă / Ia-mă, ascunde-mă" *(Decor pentru Iwa)*.

Este ambianța în care poate prinde și grefa bacoviană, ce participă la conturarea unui *personaj* din seria — reactualizată în epocă — a nevroticilor „decadenți", revoltați împotriva unei ordini sociale oprimante. Ca și marele său predecesor, Stelaru se imaginează în tovărășia unui Verlaine („Bună dimineața, Verlaine, / Ciudatul meu zeu și prieten") sau gesticulînd în odaia mizeră, ca sub semnul unei noi „satanice ore" : „În fiecare noapte mă ucide cineva, / O mască ori un ger grozav. / Furios, galben, scot sabia / Și strig, alerg prin cameră, bolnav. // Poate un somn rău mă va prinde odată / Ca liniștea din bronzul de statui. / Viața mi-a fost prea stricată, / Prea vie pentru cei sătui" *(Sabia)*.

Ipostazei de revoltat, în linia amintitei retorici a marginalizării poetului romantic, D. Stelaru îi conferă, ca și confrații săi, o ținută teatrală. Între eu și lumea degradată și incomprehensivă, contrastul este, la el, întotdeauna radical și fixat în termeni extremi : „Stelele mele sînt clare și rănite / de noroiul vostru" ; „Pînă cînd rătăciți viermi, / Pînă cînd sorbiți neștiutori steaua ?" ; „Sînt o trestie sfîșiată de vînt / În mijlocul mlaștinii rîioase" ; „Eu m-am născut profet / În țara anilor, / În deznădejdea secolului douăzeci" ; „Lăsați-mă risipit între porci — / Pentru ei putrezesc. Om nou" etc. Precum altă dată Ion Minulescu din *Romanța noului venit* sau *La poarta celor care dorm*, Stelaru înțelege să-și rostească lamentoul cu voce tare, uzînd de o gestică spectaculară, patetică : *Orbii* „Fugeau sub ropote de hule și minciuni... brațele deznădăjduite îmbrățișau zdreanța amurgului" ; *Îngerii* : „Rătăceau prin cetăți / Cu buzele

arse de foamea stelelor... / În obrajii crispaţi am citit deznădejde". Condiţia de *paria* e afişată mereu cu ostentaţie, într-o solidaritate cu năpăstuiţii soartei : „Noi sîntem fraţi şi regi / Între nebunii de jos ; / Hai să ne urlăm libertatea / Şi să roadem ultimul os" *(Cîini)*. Un *Cîntec din n e g u r i* preia, cu o anume afectare, vocea unei colectivităţi damnate : „Dormiţi temnicerilor, dormiţi, / Lăsaţi-ne dracului un ceas — / De chinul lanţurilor ne izbăviţi / Şi aruncaţi-ne pîinea care v-a rămas". Altă dată, masca mizeriei devine sfidătoare ; în postura de *clochard*, poetul se adresează „hidosului burghez" bacovian în aceşti termeni de o studiată brutalitate : „Îmi dai voie, domnule Ministru, / Să-mi chem oasele de sub cheiul Dîmboviţei / Şi să ţi le dau în ochi ? / Să le tremuri lîngă inima ta / Ca filele cu suliţi în locul literelor ?"

Narcisismul, despre care s-a vorbit pe bună dreptate, (Al. Piru), în măsura în care personajul lui Stelaru îşi pune masca geniului romantic, retras orgolios în propria-i lume de fantasme, primeşte în astfel de poeme o notă grotescă şi sumbră. Căci, aşa cum îşi etalase atributele ideale („Eu, apă înflorită, astru / Am unduiri de zeu"), el îşi exhibează nu mai puţin, în cealaltă extremă a gesticulaţiei sale teatrale, mizeria, decăderea fizică şi morală, împrumutînd masca marelui Damnat, a deposedatului şi nedreptăţitului absolut, ca într-o *Pietà* modernă înscrisă patetic în registrul cotidianului : „Dimitrie Stelaru, noul Cristos / Se va ridica lîngă tine, rănit, / Scuipat, bătut, alungat / Profeţind : «prea tîrziu — / Prea tîrziu — Prea tîrziu, vierme golit». / Drumul lui a fost uns / Cu otravă şi noroi. / Prietenul Iuda l-a iubit îndeajuns / Şi azi aşteaptă, în umbra lui, strigoi : / „Doamne, Stelaru, Cristoase, / Sub banca din parc mai e loc / Şi pentru obositele tale oase" *(Prea tîrziu)*.

În asemenea poeme, Stelaru apasă întotdeauna pe coarda cea mai înaltă, fără a se feri de stridenţe, supralicitînd gesturile, exagerînd contrastele, schematizînd, în ultimă instanţă, o imagine cvasimelodramatică, apropiată de *kitsch*, a unui destin de victimă a mizeriei : „După ce umblasem zbuciumat, întreaga zi ca un cîine — /

După atîta jale arsă în rugăciunile mele / Pentru o murdară bucată de pîine, / De pe străzi aurite, cu babe zgîrcite și rele, / Spre mucegăitul meu palat murmurînd mă-ntorceam" *(Poem cerșetor)*. Nu altfel stau lucrurile în poemul *Maria-Maria*, unde imaginea decăderii și a suferinței apare în același stil excesiv, asociată unei atitudini de frondă : „În dimineața aceasta m-am trezit lîngă Maria-Maria. / Pe scîndurile patului pline / de păduchi și de sînge / Și am sorbit nepăsarea ca pe o otravă / Și am scuipat în castronul cu terci. // Drumurile noastre au fost împodobite cu spini / Și înțelepciunea preoților ne-a uscat cerul gurii ; / Trezește-te, Maria-Maria, și cîntă-mi despre un huligan"... Datele esențiale ale acestui portret al omului marginalizat, condamnat la foame și umilință, sînt concentrate într-un monolog de patetică autocompasiune, căruia pluralul maiestății, în contrast evident cu realitatea violent expusă a mizeriei, îi conferă un subliniat caracter ironic : „Noi, Dimitrie Stelaru, n-am cunoscut niciodată Fericirea / Noi n-am avut alt soare decît Umilința ; / Dar pînă cînd, înger vagabond, pînă cînd / Trupul acesta gol și flămînd ? // Ne-am răsturnat oasele pe lespezile bisericilor, / Prin păduri, la marginea orașelor — / Nimeni nu ne-a primit niciodată, / Nimeni, nimeni... / Cu fiecare îndărătnicie murim / Și rana miinilor caută pîinea aruncată. // Marii judecători ne-au închis / Stăruind în ceața legilor lor ; / Pe frunțile noastre galbene au scris : / «Vagabonzi, hoți, nebuni. Lepădații noroadelor». // Odată — poate cu înfrigguratele zori vom sîngera / Și spînzurătorile ne vor ridica la cer. / Dar lasă, Dimitrie Stelaru, mai lasă ! / Într-o zi vom avea și noi sărbătoare — / Vom avea pîine, pîine / Și-un kilogram de izmă pe masă" *(Înger vagabond)*.

Un asemenea mod de auto(re)prezentare nu e străin de jocul tragicomic al clovnului, atît de semnificativ frecvent în lirica veacului, îndeosebi în epocile de tranziție și ruptură. Interesul poetului pentru această arie tematică este, dealtfel, destul de susținut. Filonul baudelaireanlaforguean al acestui lirism ironic-amar, se prelungește și la D. Stelaru — după ce traversase un larg spațiu liric din primele decenii ale secolului (Apollinaire, Max Ja-

cob, Cocteau ; iar la noi — A. Maniu, I. Vinea, Minulescu). Poezia saltimbancilor, clovnilor și paiațelor, este și la poetul *Orei fantastice*, o variantă a teatralității suferinței din poemele „îngerului vagabond", ale „cerșetorului" și osînditului. Lumea devine, aici, în mod explicit „teatru" și circ, spațiu scenic în care feeria apare derizorie, iar actorul, neînțeles decît în jocul său de suprafață, își descoperă nu mai puțin precara condiție clovnească : „Poate eram o sută, poate o sută de mii — / Obosit căutam teatrul pămîntului, / Obosit căutam clovnul din mine, / Somnul armăsarului și dansatoarea" *(Teatru)*. *Saltimbancul* (care, ca la cutare poet francez, „fugise în circul lunii"), *Paiațele lui Cocteau*, circul cu aer de muzeu bacovian din *Cîntec de moarte* („Ardeau luminile în gol — [...] Eu măturam arena la sfîrșit"...), și, mai ales, *Balerina* — „trista balerină" din Shanghai — traduc acest sentiment ambiguu, aliaj de încîntare spectaculară și apăsătoare melancolie, ce definește, prin devierea măștii, un statut uman și poetic : „Actorii o priveau zîmbind, / Cu fardul de făină și cărbune, / Dar nimeni n-o iubea. // Eu i-am scris un poem..." *(Balerina)*

Jocul lui D. Stelaru — despre a cărui „umbră" s-a spus, totuși, că e „prea proteică" [1] — e circumscris, de fapt, de *două* atitudini fundamentale ce regizează un discurs liric dominat de gesticulația ostentativ-teatrală a poetului-personaj. Pe de o parte, se impune înscenarea romantic-poescă, cu deschideri spre expresionism, în care evoluează Poetul în ipostaza sa de visător înconjurat de fastuoase umbre și iluminat de „steaua Geniului" în conflict ireductibil cu un public mărginit și disprețuitor. Pe de alta, postura nu mai puțin teatrală a Damnatului și exclusului — „vagabond", „cerșetor", „huligan", clovn — care nu e, în fond, decît o extremă grotescă a celei dintîi. „Noaptea geniului" poate fi tot atît de bine a „orei fantastice" și a himericelor, idealelor „cetăți albe", ca și a infernului și „căderii". Pe astfel de coordonate, D. Stelaru înscrie o stare de criză, specifică generației sale „rănite", stare exprimată, în parte, pe urmele lui, într-o ma-

[1] M. Petroveanu, *Traiectorii lirice*, București, Cartea Românească, 1974, p. 128.

nieră spectaculară, ca pentru a o face mai percutantă. Lirica „tavernală“ — reactualizîndu-l în mod semnificativ pe Bacovia —, reveria și sfidarea boemă, avînturile marelui romantism și retorica lor fac casă bună într-o operă care comunică organic cu o epocă ea însăși a contrastelor și a crizei. Mai puțin degajat de recuzita romantică, devenită desuetă pentru mulți dintre confrații și urmașii săi imediați, jocul lui D. Stelaru participă la o tensiune și neliniște comună cu a lor. Ironizînd în mai mică măsură un limbaj moștenit, el a înscenat însă un mod de *a fi ironizat, deposedat, exclus*, cu compensația unică a refugiului în imaginar. Iar viața sa, în deplină corespondență cu ficțiunea lirică, i-a certificat autenticitatea. Fronda spectaculară a caracterizat la el, în egală măsură, *actorul* și *personajul interpretat*.

BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Spațiul scenic al baladei : Radu Stanca

Din felul în care Radu Stanca definește „resurecția baladei", se poate deduce, deja, programul unei „teatralizări" a poeziei. Toate elementele aduse în discuție converg, în ultimă instanță, spre ideea de *înscenare*, de *spectacol* și *joc al măștilor*. Întîi, pentru că, așa cum o concepe poetul în eseul din 1945 [1], în forma ei reînnoită (sau restaurată), balada devine doar un „mijloc poetic", vehiculul formal al unui „conținut" diferit de cel consacrat prin tradiție ; ea *travestește*, de fapt, o *confesiune lirică*. „Astfel — afirmă eseistul — dacă în cazul liricului pur comunicarea afectivă este directă și nu traversează nici un fel de podiș [...], în cazul baladei, poezia nu mai este o simplă comunicare a unei stări afective, comunicare directă, nemijlocită, ci comunicarea unei stări afective prin mijlocirea unui eveniment. Acest eveniment, pentru a fi baladesc, trebuie să se caracterizeze în primul rînd printr-o stare perpetuă de conflict dramatic [2]."

Avem de-a face, altfel spus, cu un discurs liric mediat (N. Manolescu vorbește despre o „lirică mascată") [3] la mai multe nivele ale vechii structuri a baladei ; trama epică, elementul conflictual (angajînd „dialogul, adhortația, replica" unor „personaje"), construcția, așadar, a unei întîmplări situate într-un decor specific, constituie

[1] *Resurecția baladei*, în *Revista cercului literar*, 1945, nr. 5 ; Radu Stanca, *Acvariu*, Cluj, Dacia, 1971, p. 40—46.

[2] *Op. cit.*, p. 43.

[3] *Metamorfozele poeziei*, București, E.P.L., 1968, p. 125.

echivalentul unui univers lăuntric, proiecția sa exterioară, spectaculară.

Cu privire la gradele acestei exteriorizări, în raport cu eul liric, poetul adaugă, dealtfel, cîteva considerații interesante, procedînd la o clasificare în care așa-numita *lamentație baladescă* deține poziția cea mai apropiată de discursul liric propriu-zis. Anecdoticul ar consta, aici, în „născocirea" stării lirice (termenul e semnificativ !) ; „confesiunea" e transferată, ca să spunem așa, unui *personaj* aflat într-o situație dramatică. I-ar urma *legenda sau eposul,* unde „starea lirică este filtrată [...] prin arta de a povesti întîmplarea, iar prelucrarea baladescă se resimte tot timpul de prezența poetului care, el, realizează comunicarea" [1]. Fără a se travesti, așadar, într-un personaj care se confesează elegiac în „lamentația baladescă", eul liric își refuză totuși expresia directă ; el vorbește despre altceva decît despre sine însuși, luînd locul menestrelului evocator de timpuri legendare și evenimente pe măsură. „Balada propriu-zisă" ar încarna, în sfîrșit, acel teatru exteriorizat al afectelor prin care „poetul nu mai face decît oficiul de a declanșa anecdota, restul urmînd să ni se desfășoare sub ochi" [2]. Cu alte cuvinte, „vocea auctorială" e total eliminată în acest caz, expresia de sine a eului presupunînd un număr maxim de medieri ; poetul e, de fapt, aici *autorul* și *regizorul* unui spectacol complet. „Starea lirică" — putem deduce — ține de efectul înscenării asupra spectatorului (cititorului), în dependență de calitatea spectacolului („anecdota și personagiile ei"). Mai cuprinzătoare decît toate rămîne însă expresiva formulă lansată de Radu Stanca — și reamintită mai recent de Șt. Aug. Doinaș — a „situației poetice" „în care baladescul se află în stare virtuală, neactualizat", ca „germen epic sau simbolic", și care „marchează momentul impalpabil, de graniță, între liric și epic" [3].

---

[1] Radu Stanca, *op. cit.*, p. 45.

[2] *Ibidem*, p. 45.

[3] *Situația poetică*, în *Lampa lui Diogene*, București, Ed. Eminescu, 1970, p. 129—131.

Esențial pentru noua înfățișare a baladei, lirismul urmează să capete, așadar, indiferent de formulele preconizate, o expresie *indirectă*. „Travestirea" liricului în epic și dramatic pune însă și o problemă de opțiune *stilistică*: a prelua vechile structuri baladești — chiar „interiorizate" — înseamnă, în poezia lui Radu Stanca, a-ți însuși și *universul de sensibilitate* modelat, de-a lungul timpului, de aceste structuri „formale"; sau, mai exact, a-l transforma într-un echivalent al propriei sensibilități, a face din el tiparul cu care să-ți poți modela propria expresie de sine. În mare măsură, „resurecția baladei" este, de fapt, la poetul nostru, o *restaurare*, o *reconstituire* de toposuri consacrate de tradiția speciei: o „recuzită" ușor de recunoscut, *în sensul* căreia poetul *continuă* să inventeze. Romantic într-un veac neromantic, Radu Stanca nu înțelege să se nege pe sine de dragul unei „alinieri" la direcția dominantă a poeziei. Apropiat, în această privință, de un Al. Philippide, el nu se sfiește să recurgă la limbajul „vechii" poezii pentru a se exprima; o face, desigur, într-o formă deviată, de transfer al confesiunii în „născociri" scenice, de care însă nu se distanțează la modul ironic — sau nu în primul rînd în acest mod. Raporturile sale cu „convenția" sînt mai subtile; el o preia, și-o asumă, se instalează în ea, îi utilizează arsenalul cu o virtuozitate de perfect cunoscător. Efectul *distanțării* (moderne) — pus, pe drept cuvînt, în legătură cu conștiința clară că lucrează cu recuzită, mai degrabă decît cu „ironia romantică" sau cu sarcasmul heinean — e generat tocmai de gradul înalt de stilizare, de rafinamentul cu care e construit noul discurs baladesc, proiectat pe un orizont cultural ușor de identificat. Această particulară *conștiință a convenției* are, dealtfel, în numeroase texte, semnele ei de recunoaștere. Direct mărturisită în creațiile dinafara spațiului baladesc, ea e sugerată și în cîteva balade dintre cele mai reprezentative. Una dintre ele — *Trubadurul mincinos* — definește, cum o spune chiar titlul, o ipostază specifică a eului: cîntărețul galant al iubirii propune un univers al iluziei, rod al purei fantezii, desfășurată opulent și strălucitor. Din punctul de ple-

care (titlu, întîiul vers) se și produce însă „demascarea" ; „trubadurul" minte, iar „castelul" nu e decît un „castel în Spania", adică o pură himeră :

Eu am, iubito,-n Spania, un castel.
Porțile lui sunt prinse-n cângi de aur
Și lîngă fiecare stă un maur
Cu fes de-argint, cu scut și cu cercel.

Pe socluri mari și verzi dorm lei regești
Și prin alei se plimbă triști păunii,
Cadîne moi cu lungi și grele funii
Tîrăsc prin ierburi lenețe caleștii...

Un asemenea text e grăitor și pentru o anumită *calitate* a lirismului lui Radu Stanca, dependentă tocmai de această conștiință a recuzitei. Împrumutîndu-și confesiunea ipostazei actoricești a trubadurului ce-și construiește lumea himerică, eul poetic se exprimă pe sine însuși — indirect — ca pe un constructor de lumi iluzorii, dar în care investește tot ce are mai bun : univers perfect, viețuind sub semnul frumosului, al „idealului", însă al unui ideal refuzat, irealizabil — de unde și tonalitatea insinuat-elegiacă. Plăcerea fantazării sau, în alt plan, a „restaurării" unei convenții estetice, de sursă mai mult sau mai puțin livrescă, se conjugă cu sentimentul precarității unei atari proiecții ideale.

Altă dată, mecanismul fantazării în interiorul (sau în sensul) unui univers imaginar, „ratificat" de o anume tradiție, e semnalat, la modul alegoric, încă din pragul — confesiv — al baladei : „din cînd în cînd din sufletul meu seara / Ca dintr-un vechi landou întunecos, / Un domn înalt, în doliu, alb ca ceara, / Lîng-un grilaj de poartă se dă jos" (*Liliacul*). Apoi nucleul epico-descriptiv e dezvoltat în tiparele baladei romantice germane sau poești : teatru solemn de umbre funerare într-un decor ce reunește, într-o dispunere savantă, atentă deopotrivă la efectul de ansamblu și la detaliul „grafic" al imaginii, elementele cele mai caracteristice ale „recuzitei" — „domnul înalt, în doliu", „îngîndurat", cu „obrazul pal" și cu

jobenu-n mîini" — avînd, așadar, ceva din eleganța funebră a personajului unui Emil Botta, străbătînd „parcul cu ruine" spre „turnul vechi, mîncat de vreme", deschizînd „ușa cu scorpion", strivind „paingii prinși pe steme" pentru a „pătrunde trist și palid în salon" la „acest intim și funerar supeu"... Atmosfera straniu-onirică a scenei e accentuată de o nuanțată regie a mișcării personajelor fantomatice de la sugestia lentei deplasări spre locul de întîlnire („urcînd agale treaptă după treaptă", „și vine-ncet alene...") la încremenirea mută („Unul în fața celuilalt, ciudați. / Ca două statui albe, fără pată / Ca doi străini tăcuți și nemișcați"), și, în final, la reluarea „ca la un semn", a mișcării („cînd sunete suave / Bat miezul nopții-n ornicul solemn") în atmosfera macabră al cărei „stil" e ușor de recunoscut : „Și-n timp ce-ntreg castelul se-nfioară / De-un geamăt surd, amar, icnit prin zid, / Îmbrățișați cu dor ei se strecoară / În cripta de sub turn, unde se-nchid...".

Apariția, în poantă, a *liliacului* „bătînd din aripi vesel" conturează, emblematic, un univers de sensibilitate, introducînd și o notă de detașare, în „scherzo", menită să dea relief, prin diferența de ton, întregului tablou.

Un asemenea text spune, și el, foarte mult despre natura lirismului lui Radu Stanca. Mărturisită ca rod al reveriei și fantazării (romantice), balada indică o cale directă de legătură între subiectivitatea creatoare și universul imaginat : acesta este, în aparența lui exterioritate spectaculară, emanația tensiunilor subiective, proiecția în afară a unui „teatru" lăuntric, de evidentă atmosferă lirică, elegiacă. Pe de altă parte, ea atrage atenția, încă o dată, asupra acelei instalări în convenție, a unui mimetism stilistic, ce dublează „starea lirică" indirect transmisă prin înscenarea baladescă cu o emoție de factură intelectual-livrescă, mult distanțată de ironia altor poeți. Manierismul lui Radu Stanca ține tocmai de acest rafinament al refolosirii și restructurării unui repertoriu formal moștenit : prin el, „desuetudinea", „anacronismul" unui tip de sensibilitate se salvează ca într-un refugiu. Căci există o solidaritate profundă între reveria neliniștită a poetului neoromantic și această recuzită a altui timp, „inactuală" ca și ea. Opțiunea pentru asemenea în-

scenări sugerează, în fond, o frustrare și necesitatea unei evaziuni ; frustrare — în sensul că eul liric hipersensibil și „idealist" își simte interzisă confesiunea directă ; evaziune — în măsura în care formele „vechi" de expresie, mai apte pentru a media o retorică cenzurată la nivelul strict confesiv, pot servi drept mască acceptabilă și acceptată. Cu observația, totuși, că apelul la ele sugerează și un anume sentiment elegiac, al fragilității acestor universuri reimaginate, abia compensat de plăcerea regizorului estet, care le „restaurează". Jocul cu măștile stilistice e deconspirat tot de autor, într-o lamentație baladescă [1], precum *Pistolul*, purtînd subtitlul : „în stil romantic", și care are toate datele meditației elegiace pe tema iubirii pierdute, tipică pentru „poezia mormintelor" : decorul autumnal și, mai ales, teatralitatea suferinței, aerul melodramatic, sugerat de o anume schematizare a gesticulației și exagerare a tonalității sentimentale — „Acesta este locul uitat în care sînt / Aduse si-ngropate străvechile-oseminte. / Și-acesta e mormîntul (dar ce sărac mormînt !) / *Unde-am venit să sufăr* și să-mi aduc aminte" ; „Cu *capu-n mîini* refrenul trecutului l-ascult / *Și par, cum stau, eu însumi o mască funerară*".

Sub titlul *Buffalo Bill* se construiește, altă dată, o alegorie în care se traduce obsesia trecerii timpului, într-un limbaj și cu o imagistică evident marcate stilistic ; balada a și fost numită un *„western* liric" [2].

Chiar atunci cînd nu e semnalată direct, marca (masca) stilistică preluată transpare, totuși, în organizarea decorului, a figurației și mișcării scenice, din atmosfera mai tuturor baladelor. „Gotică", romantic-macabră, poescă, hoffmanniană sau faustică, medievală, amintind de basmul popular etc., scena baladei lui Radu Stanca este mereu de o mare mobilitate. Rolurile se schimbă cu roluri,

---

[1] În eseul *Radu Stanca și formele baladescului*, din vol. *Lampa lui Diogene*, p. 79—85, Șt. Aug. Doinaș identifică, în opera poetului, textele ilustrative pentru categoriile propuse în *Resurecția baladei*.

[2] V. substanțialul eseu al lui Cornel Regman, *Radu Stanca și măștile*, în vol. *Cărți, autori, tendințe*, București, E.P.L., 1967, p. 142—152.

decorurile înlocuiesc alte decoruri într-un spectacol neîntrerupt. Un adevărat „viciu ficțional", cum se exprimă Ion Vartic, pune în mișcare acest „mare teatru al iluziei" [1]. Ceea ce „trubadurul mincinos" inventează pentru iubita sa („Eu am, iubito,-n Spania un castel / Și, dacă vrei, te fac stăpînă-n el"), imaginează poetul și pentru sine : el *are* doar o lume de fantasme, pe care o ia în stăpînire cînd *vrea*, căci și-o construiește singur.

Ca orice adevărat romantic, Radu Stanca „visează la lumi ce nu există" — dar le visează, ca om al vremurilor mai noi, sub semnul culturii, al Cărții, al Spectacolului. Fantezia sa are în ea ceva „muzeistic", de arhivă culturală ; în înscenările sale se trăiește, se iubește, se suferă și se moare frumos, ritualic, într-o ceremonie compusă după toate regulile artei, conform unui cod moștenit al poeziei. Una dintre „situațiile poetice" definitorii — *Seară medievală* — atrage atenția în cîteva versuri asupra motivației acestei opțiuni pentru ceremonial și decor a poetului cu privirea întoarsă spre trecut : „În turn s-au pornit iarăși vechile plîngeri. / Lilieci stau toți cu aripile-n jos. / Iubito ! Te-aștept să cobori și să sîngeri / *Și-alături de mine să suferi frumos* / [...] Acuma castelul e doar o ruină, / Dar tu vino, chiar dacă numai schelet. / Sînt și eu fantomă. *Vom fi o patină / A evului nostru tăcut și discret.* // O ! Vino ! *Prin vremea aceasta barbară / S-aducem un aer ușor medieval*"... (s. n.) Poezia întreagă — și nu numai aceasta — este, cum se vede, o *invitație la regie*, la *jocul scenic*, ca o „corectare" estetică a datelor realității „barbare". „Patina evului tăcut și discret", „aerul ușor medieval" etc. sînt efecte calculate regizoral pentru un spectacol exemplar, emblematic, modelat, aici, în matritele imaginarului romantic-macabru. Oricît s-ar schimba decorul și costumația (în care stilizarea „medievală" și „burgheză" de romantism timpuriu

[1] Ion Vartic, *Radu Stanca, poezie și teatru*, București, Albatros, 1978, p. 41—43.

predomină totuşi cum se cuvine într-o poezie trubadu-resc-sentimentală !), spectacolul construit vizează o anume perfecţiune estetică [1]. „Lamentaţia baladescă", cu transferul ei discursiv dinspre eul liric spre un personaj-mască, are întotdeauna o gravitate ritualică, o solemnitate a tonului şi a gesticulaţiei, adecvată situaţiei-limită în care se rosteşte de obicei monologul. *Lamentaţia Ioanei D'Arc pe rug* conturează, astfel, în retorica-i savantă, nu numai un patetic discurs elegiac ; confesiunea îşi sugerează, îşi conţine şi „decorul", şi gestica. Prin vocea Ioanei d'Arc vorbeşte parcă o emblemă pe care o vedem reliefîndu-se, de la o strofă la alta, în liniile ferme ale cîte unei metafore plasticizante : „flămînzii şerpi" ai flăcărilor îmbrăţişează făptura rămasă „dreaptă" şi „ne-nfrîntă", „ce devine treptat o floare de foc", scăldată „ca-ntr-o înaltă amforă de fum" ; „pe rugul plin de braţele nebune", moartea devine apoi „păgînul joc al dragostei", încheiat cu „cununia" cu „flăcările albe", pecetluită în final, de „albul inel" de „fum zvelt şi ceaţă moartă". Muzica fascinantă a „coralului luminos" din cetate serveşte, în *Un cneaz valah la porţile Sibiului* drept „fundal" pe care se înscrie ceremonialul lent, detaliat în mişcări gradate ,al morţii personajului, într-o regie atentă deopotrivă la progresiunea „atmosferei" lirice şi la „regresul" spre stingere al mişcării „eroului" ; în timp ce iniţiala „uimire" a cneazului, provocată de acel „cor dumnezeiesc, plin de mister" se transformă în adevărată „vrajă", apoi în „extaz" şi „încîntare", frîiele scapă din mîna călăreţului, „lancea-şi pleacă vîrful / Şi calmă şi-l înfige în nisip", pintenii sînt eliberaţi din scară, platoşa e desfăcută şi oşteanul se prăvale din şa sub pumnalul duşman. Prezenţa „scenică" e astfel deplin conturată. „Ultimul vers" contează şi aici foarte mult. În *Lamentaţia Ioanei d'Arc pe rug*, „poanta" finală răsturna situaţia tragică iniţială într-o „victorie" a unei iubiri simbolice, rezumînd, oarecum, întreaga desfăşurare conflictuală a baladei. Dincoace are loc, practic, aceeaşi mişcare revelatoare : ucis pe cînd se afla „la un

[1] Ion Vartic face, în acest sens, o observaţie fundamentală, scriind că : „Imaginaţia «desfrînată», cu înşelătoare volute, e, de fapt, aprinsă de dorinţa de a se închide într-o ficţiune perfectă, ca într-o cetate", în *op. cit.*, p. 43.

pas de clipa libertății", cneazul valah e totuși victorios, în planul simbolic, estetic, căci moartea îl apropie, de fapt ,de spațiul „coralului luminos" care-l vrăjise. Finalul poeziei concentrează sugestiv acest paradox, conferind poemului acea notă de rotunjime și stilizare emblematică definitorie pentru scrisul lui Radu Stanca, poetul-scenograf : „Și de-am căzut la porțile cetății, / Întins pe scut, ca mîine, intru-n ea".

Totul se petrece ca și cum aceste dubluri ale eului liric n-ar face, prin confesiunea lor elegiacă, decît să-și sublimeze suferința și jertfa într-o înscenare ideală, simbolic-eliberatoare. „Arta de a povesti întîmplarea", cerută „legendelor" în aceeași *Resurecție a baladei*, nu semnifică, în fond, altceva — dacă o raportăm la exigențele de expresie (fie și indirectă) ale eului poetic ; căci „situația poetică" se cuvine să aibă frumusețea ei : să primească, adică, acea valoare de *e m b l e m ă*, de „eveniment simbolic-sentimental". După cum, în cazul „baladei propriuzise", textul trebuie să construiască o *s c e n ă p e r f e c t r e g i z a t ă*. Un mare număr de balade dezvoltă chiar tema evaziunii într-o lume ascultînd exclusiv de legile frumosului.

Regele visător, din poemul cu același titlu, opune coșmarului baroc-expresionist, abătut peste Danemarca, o atitudine de detașare estetă și refugiul în reverie :

> Și-n timp ce moartea umblă-n Danemarca
> Nestingherită, plină de oroare,
> Învăluit în straie orbitoare
> Eu, Regele, mă plimb visînd cu barca.

Alt rege, din *Balada lacrimei de aur*, trăiește doar în virtutea fascinației unui ideal; studentul faustic-hoffmannian din *Baladă studențească* își construiește noapte de noapte himera, dispărînd sau pierind odată cu distrugerea ei. Atotputernicia regală se traduce, altă dată (în *De-aș fi rege)*, ca fascinație a spectacolului construit cu rafinament de estet pînă la forme excesive și sfidătoare : „Mi-aș vopsi picioarele cu roșu / Și-aș iubi bomboanele și dantul / Seara aș ieși, plimbînd cu lanțul, / Cînd ogarul verde, cînd cocoșu. // De-aș fi rege-aș reclădi So-

doma / Și-aș stîrni din nou în circuri jocul. / Ca să cînt la poalele ei focul / Aș aprinde înc-o dată Roma. [...] Și din țara mea și-a frumuseții / Tuturor le-aș face cîte-o parte".

Expresie extremă a estetismului, Corydon, din balada omonimă, își joacă ,la modul ideal, propriul „personaj". Cultul artificiului, al podoabei, atitudinea elegant-sfidătoare, gestica studiată, mișcarea ca într-o scenă de balet, o anume feminitate sugerînd ambiguitatea androgină caracterizează această prezență crepusculară („Sînt Prințul penumbrelor, eu sînt amurgul") ce-și exhibează euforia narcisiacă :

> Panglici, cordelușe, nimicuri m-acopăr,
> Cînd calc, parcă trec pe pămînt de pe-un soclu
> Un ochi (pe cel roz) îl ascund sub monoclu
> Și-ntregul picior cînd pășesc îl descopăr,
> Dar iute-l acopăr, ca iar să-l descopăr...

Ca un adevărat dandy, personajul „cel mai frumos din orașul acesta", *trăiește pentru spectacol;* transformîndu-și existența într-o perpetuă, fantezistă înscenare, cu stridențe și rafinamente calculate — dar și devenind el însuși privitor ca la teatru, cu detașarea ironică a celui ce vede în toate actele vieții niște posibile pretexte ludice :

> Cellalt ochi (cel galben), îl las să s-amuze
> Privind cum se țin toți ca scaiul de mine.
> Ha ! Ha ! dac-ați ști cît vă șade de bine
> Sărind, țopăind după negrele-mi buze.
> Cellalt ochi s-amuză și-l las să s-amuze...

Judecînd acum lucrurile din perspectiva poetului, se vede limpede că Radu Stanca imaginează și de data aceasta în interiorul unor modele livrești ; recuzita — aici estetă, trimițînd la dandysmul englez, la Baudelaire, Barbey d'Aurevilly, Huysmans sau Mateiu Caragiale — este convocată de o fantezie mobilă, improvizînd pe o temă dată. Emoția cititorului e, încă o dată, dublă : el admiră în egală măsură scena în sine, cu măștile și co-

icgrafia ei rafinată, dar reactualizează și un întreg orizont cultural care-i dă relief ; tot așa cum, bunăoară, *Balada studențească* regiza un teatru al iluziei învățat din Goethe și Hoffmann, iar *Lamentația poetului pentru iubita sa* imagina pe date ale poeziei trubadurești, în timp ce *Trandafirul și călăul* își construia „anecdota" în tonuri de romanță.

Poet manierist, în sensul preluării și rafinării unor stiluri consacrate, dar și în acela al mai generalei opoziții dintre *mimesis* și *phantasia*, dintre *natural* și *artificial*, cu o opțiune evidentă pentru termenii secunzi, Radu Stanca este, prin excelență, autorul unui *spațiu scenic* în care evoluează atît ca *actor*, într-o lirică a rolurilor, cît și — mai ales — ca *regizor*. Din teatrul lumii — care este pentru el, în primul rînd, *un teatru al lumii cărților* — el își alege întotdeauna recuzita convenabilă și masca potrivită unei sensibilități agitate, obsedate de „ideal" la modul romantic, trăindu-și cu intensitate iluziile și pierderea lor, conștient, ca toți barochiștii, de contrastele și instabilitatea lucrurilor prinse în jocul mereu reluat al aparențelor. Și totuși, universul iluziei — al iluziei devenite act artistic, realitate estetică, este pentru el unica, paradoxală certitudine. Ne-o spune unul dintre numeroasele sale *alter ego*-uri, care este Arhimede din poemul *Arhimede și soldatul*, dezvăluind, printre altele, și esențialul înțeles al *jocului* practicat de acest iubitor al perfecțiunii : „Să nu te-atingi de cercurile mele / Ostaș viclean ! Și nici să nu te-nșele / Asemănarea lor cu arcul tău. / *Sînt simple jucării și nu fac rău*... // Nu te uita prostit, cu ochiul acru. / În rotunjimea lor stă actul sacru, / Care-mplinește sînul, mingea, vasul. / Și-aceasta nu-i o lance, e compasul... // Apropie-te mai bine cu sfială, / *În rotunjimea lor nu e greșeală* [...] Înconjurat de cercurile mele, / Fie că dorm pe prund, ori blăni de biber, / *Cît timp le ampeele, eu sînt liber*" (s.n.).

Libertate, așadar, în jocul formelor pure, în idealele înscenări capabile să sugereze, emblematic, ipostazele unei existențe sublimate, sustrasă astfel accidentului biografic, brutalității destinului ; e înțelesul acelei *ars doloris* pe care eul liric o profesează mereu, stranie terapeutică rea-

lizată prin multiplicarea înfățișărilor suferinței proprii, ca tot atîtea trepte ale *catharsis*-ului într-un spectacol interior :

Doar pentru mine nu e loc în mine,
Eu singur nu-mi găsesc în mine locul,
De-aceea vreau o nouă suferință
Din care focul meu să-și soarbă focul,

De-aceea vreau o nouă încleștare
Pe care harfa mea s-o strîngă-n coarde.
Căci numai cînd voi arde-n mii de ruguri
Pe rugul meu aprins nu voi mai arde.
(Ars doloris)

Deosebirea față de „elegia realului imaginar" a lui Emil Botta apare mediat, în ciuda apropierilor ținînd de fundamentala melancolie a histrionului ce-și caută fără să-l găsească „un destin pe măsură" ; dacă la autorul *Dorului fără saţiu* lirica rolurilor marca suferința dramaticei fragmentări histrionice a ființei în „fantastice roluri" și nostalgia unității eului, Radu Stanca vede în proteismul „oglindirii" de sine o posibilitate de salvare, de amînare a destinului implacabil. Un poem precum *Oglinda timpului* spune, ca o nouă *ars doloris*, că metamorfoza spectaculară a eului, proteismul său sînt tot atîtea remedii împotriva neantului :

Am azvîrlit oglinda la o parte
Să nu mai văd că timpu-naintează
Dar ea s-a spart și-n cioburile sale
L-am auzit cum rîde și sfidează.

Trezit ca dintr-o neagră nepăsare
M-am scuturat de gîndurile grele
Și ridicînd de jos acele țăndări
Eu m-am văzut multiplicat în ele.

Și-am rîs la rîndul meu gîndind în sinea-mi :
O ! Timpule, tu ce împarți poveţe,
De mult timp vei avea de-acum nevoie
Ca să ucizi atît de multe feţe.

„Ora de joc" a Ninei Cassian

Pînă să ajungă la „ora de joc" din *Loto-poeme* (1972) și *Jocuri de vacanță* (1983), Nina Cassian a trăit destule „minute" ludice, risipite în toată opera sa încă de la debutul cu *La scara 1/1* (1947). Dintr-o foarte cuprinzătoare deschidere tematică, din care *jocul* nu putea lipsi, poeta și-a făcut, dealtfel, un program ; îl rezumă, între altele, *Argument*-ul unei culegeri precum *Cronofagie* (1970), unde se pot citi aceste ambițioase rînduri, vizînd definirea unui creator complet : „Respirînd, gîfîind, mereu lacom de aer, versul mă tîrăște după sine în timp ce-l tîrăsc, și nu-i refuz nici strigătul, nici sentința, nici joaca, nici șoapta, nici rînjetul, nici elocventa mutenie". *Versul mă tîrăște după sine în timp ce-l tîrăsc :* sugestivă autocaracterizare a unui poet la care, cum observă cu exactitate Cornel Regman : „congenere, dar tensionate dialectic, erupția afectului și cenzura intelectului se exasperează și se modelează reciproc în aliaje dilematice", iar „aderențele viscerale impure și atroce ale instinctului apar cu consecvență neutralizate estetic printr-o violență și o cruzime de semn contrar, prin ferocitatea cerebrală, glacială, sadică, a unei lucidități sardonice" [1]. În citatul *Argument* poeta alătura, dealtfel, „cîntecul pur", deschis către o „zare genuină", și „fumegoase[le] și complicate[le] păduri" prin care sclipește „ochiul verde al obsesiei". După silnicele autocritici și

[1] C. Regman, *Nina Cassian*, în *Scriitori români. Mic dicționar*, București, Ed. științifică și enciclopedică, 1978, p. 137.

acomodări din „obsedantul deceniu", acordurile „odei lucidității" au coexistat într-adevăr, contaminîndu-se, adesea, cu cele ale unei sensibilități neliniștite, tulburate pînă la spaimă, de „marea înscenare" universală. Bucuria de a se vedea acceptată printre prietenii Micului Prinț nu s-a manifestat decît foarte rar în forma ei pură. „Umilința jocului" a rămas mereu în concurență, lăsîndu-se, cele mai adeseori, depășită cu, pe de o parte, orgoliul lucidității omului matur, dar nu mai puțin cu conștiința amară, abia răscumpărată prin ironie și sarcasm, a relativității eliberării în spațiul și prin gesticulația ludică. Nina Cassian e, mai degrabă, o „profesoară de joc" (așa suna și un titlu de straniu poem din cartea debutului !), aflîndu-se, deci, în deplină cunoștință a regulilor și trucurilor caracteristice, capabilă să „predea" arta jocului, înscenîndu-l, în varii ipostaze, pentru sine însăși, împrumutîndu-i măștile, inventînd moduri mai degajate de a fi, cu o voință de a uita și de a *s e* uita în spectacolele imaginate. Reușita uitării este însă, mai întotdeauna, parțială: prin tăieturile măștii, ochiul rămîne treaz, transgresînd limitele scenei. Aparent liber în mișcarea de pe podium, în aria combinatorie a poemului, autorul-regizor, actor și spectator, nu scapă decît rareori de obsesia disimulată : „Eu scriu liber despre toate astea / dar toate astea mă terorizează" — mărturisesc două versuri din *Ambitus* (1969). Starea ludică apare, mai curînd, provocată, premeditată, decît ca dat originar al eului, ea este rezultatul unei opțiuni pentru o lume a unui *c a ș i c u m* eliberator: *„Ș i i a r m - a m g î n d i t s ă t r ă i e s c / c a î n t r - u n j o c f e r i c i t.* [s.n.] / Nu mai voiam să sculptez monumentul / la care am rîvnit, // ci doar să-mi aud dinții / ciocnindu-se de alune, / ci doar să-mi văd sîngele ciripit / de frumoasele păsări nebune" *(Suave,* 1977). Decizie înscrisă pe un fond de angoasă și cenzurată, dealtfel, imediat : „Nu se poate,-mi spune buna moarte. / Înțeleapta moarte-mi spune : nu se poate. / Trebuie să trăiești ca și cînd, / ca și cum, / avem întîlnire-n curînd / sau acum" ! Semnificativă răsturnare a valorii acelui *c a ș i c u m* al fantazării euforice !

La scara 1/1 nu promisese, de altminteri, prea mult pentru un asemenea lirism al destinderilor. Într-un registru stilistic comunicînd în mare măsură cu fantezismul estet și ironic al lui Tonegaru și al generației sale, coborît în culori mai sumbre și încărcat de o materialitate grea, misterios-amenințătoare, sub tăietura sigură, barbiană, a volumelor, acele prime poeme traduceau, mai degrabă, o stare de tensiune, debușînd spre grotesc și halucinant. „Suprarealismul" lor — despre care s-a vorbit totuși prea mult și nu tocmai adecvat — nu ține atît de libertatea „dicteului automat" (căci textele se supun unor evidente rigori constructive), cît de insinuarea, în realul considerat la scară mărită, impunîndu-se cu o anume brutalitate, a unei neliniști surde, a unei tainice ostilități. Între încremeniri amintind de De Chirico și viziuni ce trimit spre pictura unor Soutine sau Chagall, spațiul de joc nu putea fi decît foarte redus, iar „spectacolul" ca atare riscă să ia contururi de coșmar. Mai mult decît *„plăcerea* analogiilor imprevizibile" [1] am vedea în aceste poeme expresia unei stări de angoasă, deformatoare. Înscenările de acum ale Ninei Cassian — atîtea cîte sînt — propun situații de perturbare grotescă a „jocului lumii" ; un „Făt-frumos miriapodul" provoacă „stupoare și scandal" într-o „sală de ospețe" ; „Un poem oblic, o caligramă" contrariază grav publicul cantonat definitiv în ordinea realului, generînd o refacere a lumii — ironie ! — în sensul unei și mai mari încremeniri : „Nu se găsea nici un semn. / Atunci Marele Plastic / A dezumflat lumea de gumilastic / Și a clădit-o din lemn" *(Controverse) ;* în *Profesoara de joc*, „cele două chei mai sfinte", posibil eliberatoare din coșmarul cu „guzgani al-

[1] Ov. S. Crohmălniceanu, *Joc, frenezie și teamă*, în *Pîinea noastră cea de toate zilele*, București, Cartea Românească, 1981, p. 65.

baștri și proști", au fost uitate ; însă, oricum, una n-ar fi putut deschide decît „cutia cu revolvere", cealaltă fiind „o cheie filosofică, o cheie în sine", deci inutilă. Spațiul ludic apare el însuși ca deformat, interzicînd, practic, desfășurarea jocului ; ceea ce-i rămîne atunci jucătorului este un soi de amuzament sarcastic răsfrîngîndu-se asupra propriei neputințe : „Pentru ca umilința jocului / să-mi fie lăsată, / m-am deplasat la fața locului : / fața locului era umflată" *(Tumefiere)*.

Spiritul unui Christian Morgenstern, cu ale sale *Cîntece de spînzurătoare* (pe care, mai tîrziu, poate le va transpune cu strălucire în românește), se simte de pe acum. Un *Epitaf* trimite, dealtfel, în termeni mai direcți, la un asemenea univers de sensibilitate :

Ce frumos e un epitaf
Nici trist, nici măcar grav

Simplu tatuaj postum
Pe plastronul de piatră al unui costum.

Și puțin zănatec, cum era
Epitaful spînzuratului François...

O atare ambiguitate, aliajul dintre neliniște și indiferență, dintre tonurile sumbre și un anume umor, va reapărea relativ frecvent în versurile Ninei Cassian, care va citi nu o dată, sub aparențele delicate și candide, configurațiile monstruoase ale unui univers dușmănos și devorator. O floare inofensivă poate ascunde spaime teribile, precum acest *Coșmar vegetal* din *Ambitus* :

Panseaua, fioroasă floare
cu ochi, cu gură, cu mustăți...
Multiplicată în portrete
de-un palid grădinar năuc,
din trilul tău, crepusculare
culori de spaimă îmi arăți,
și văd sprîncene violete
și-orbita goală o deduc.

O *Reprezentație extraordinară*, exhibînd metamorfozele cele mai pure, o dezvăluie în final pe „maimuța [care] recăzu în patru labe" ; în *Elefantul verde*, cititorul e invitat să contemple o „machetă de univers" din din care nu lipsește o „fină / colecție de eșafoade cu sîngele aproape șters" ; altundeva, „schilozii" se dezlănțuie împotriva celor „teferi", făcîndu-le „ceva rău, meschin și murdar" *(Schilozii)* ; într-o *Fabulă*, însuși Demiurgul își mutilează făpturile perfecte, indiferent, cu cruzime, față de „punctul de vedere estetic" ; iar în îngerul cu aripa tăiată, prăbușit pe acoperișul unei case, oamenii nu văd decît „o barză" etc.

În jocul, deviat în esență, al lumii, supraviețuiește doar August Prostul — clovnul stîngaci și neajutorat — disimulînd, sub „aerul prostesc", o neînțeleasă suferință și salvîndu-se astfel de agresivitatea unanimă : „Și-așa totu-mi merge strună / datorită-acelui aer, / aerului meu prostesc" *(August Prostul)*.

Jocul poemului devine el însuși, la rîndul său, un fel de manifestare agresivă a cuvintelor, ca într-un refuz al transfigurării și îmblînzirii, prin ele, a lucrurilor ostile. Amintind de unele secvențe din *Vasco da Gama* al lui Gellu Naum, *Viața de dincolo* al Ninei Cassian conferă dezlănțuirii verbului (acolo burlescă), nuanțe sumbre, violente :

Numesc un pescăruș
și umbra lui mă acoperă
și umbra ciocului lui îmi sfredelește tîmpla
și un sînge de umbră îmi curge pe obraz.
Spun „foame" sau „adio"
și „foame"-mi face ochii să se înfunde-n orbite,
„foame"-mi topește pieptul și pîntecul,
vine „adio" și-mi sfîșie iubirea,
adio îmi desface brațele
și totul cade la pămînt.

Eu, scriindu-le, am vrut să le eliberez
dar toate astea nu știu decît să înșface și să devore,
toate astea nu se simt libere decît omorînd.
Ele nu cred în viața de dincolo a Poemului.

„Punctul de vedere estetic" iese încă o dată înfrînt, şi va mai fi astfel într-un moment cînd „jocul [literar] de-a Geneza" e pus în cumpănă cu realitatea mereu victorioasă : „Un măr albastru, / un tigru verde — / de ajuns ca să se scrie cu totul alte cărţi, / cărţi cu cer roşu, / jungle violete, / căci totul se reasortează, aici şi-n alte părţi. / / Vai, ce frumos e jocul acesta de-a Geneza — / Pînă cînd reapare mărul roşu, / şi vine tigrul galben cu sinuoase dungi / şi ronţăie tot ce s-a scris de-atunci" (*Literatură*, în *Ambitus*). În ultimă instanţă, actul ludic rămîne solitar, repliat în sine, o „vrajă-n vrajă", ca un nou „sfînt trup şi hrană sieşi", alimentîndu-şi viaţa, dar şi moartea : „Scrie, scrie, scrie, / scrie, ciocîrlie, / cîntă, vulpe blîndă, / crapă, crap de apă, / scrie, scrie, scrie ... [...] Joc în soliloc. / Calfa scrie alfa. / Tata scrie beta. / Mama scrie gama. / Doi copii scriu pi. / / Hîrtie, sicrie ... / Scrie, scrie, scrie" (*Vraja-n vrajă*).

De mult anunţata, adevărata „oră de joc" a Ninei Cassian vine, însă o dată cu *Loto-poeme*-le (1972) al căror titlu e deja sugestiv pentru natura acestei lirici ce înţelege să se lase în voia hazardului, a libertăţii inventive, a „inspiraţiei" dictate de însăşi mecanica discursivă. Apărute imediat după elegiile din *Recviem* (1971), dar şi la mică distanţă, de transpunerile de mare virtuozitate din Morgenstern (1970), noile poeme păstrează încă fundamentala ambiguitate a atitudinilor ludice pînă aici exprimate. Cum observa, la apariţia cărţii, Gh. Grigurcu, „«Jocul» nu e aici altceva decît un limbaj dezinvolt al sensurilor majore, un sistem cifrat de referinţe grave" [1]. De foarte multe ori, în aceste pagini, jucîndu-se, poeta nu-şi poate disimula total angoasele, tremurul lăuntric ce deplasează liniile nu tocmai spre naivitatea şi stîngăcia infantilă, ci spre noi tensiuni. Din punctul de plecare, contururile spaţiului ludic, ca şi eliberarea prin joc sînt nesigure : „Vine (cînd vine) ora de joc". În principiu, jocul înseamnă purificare de zgura existenţei, întoarcere către vîrsta copilăriei („Sfinţii, martirii, se fac iarăşi

[1] Gh. Grigurcu, *Nina Casian, „Loto-poeme"*, în *Familia*, 1972, nr. 8.

mici" ; „Ființa noastră minerală / sună ca un heruvim"), promisiune a regenerării : „Cît viața, cît moartea poate, / ora de joc se dilată, / ca după acestea toate / să-nceapă încă o dată" *(Ora de joc)*. În fapt, el devine aici, mai degrabă, o încercare de a evita, prin meșteșugite trucuri, un destin neîndurător : „Am început să merg la întîmplare, / să mă prefac că zbor, că joc teatru, / ca să-mi induc ursita în eroare" *(Jocuri de noroc)*. În mod paradoxal, mobilul jocului este spaima ; jucăria însăși e monstruoasă : „Trage-ți limba, bag-o bine-n gură / înainte de-a-și desface / croitoreasa cea sură / foarfecele tenace / / Monstrul meu jucărie" *(Din spaimă-n spaimă)*. Și se întîmplă chiar ca gestul ludic să aibă consecințe nefaste ; în locul euforiei, el răspîndește teroarea și groaza *(Experiențe contemporane)* cărora nu li se poate sustrage nici „jucătorul" însuși, poetul amenințat de „invazia" literelor agresive : „ — Să te sperii, pentru că te voi mușca, / spune litera A. / — Să te sperii, pentru că n-ai încotro, / spune litera O" *(Invazia)*.

Registrul ludic este însă, în acest volum al Ninei Cassian, mult mai amplu. În linia unei poezii ironice, parodice și grotești — Jarry, Apollinaire, Morgenstern, Tzara, Sorescu [1], dar și a unui Arghezi sau Lewis Carroll, poeta construiește universuri și personaje caricaturale, recurge la dizlocări absurde, exploatează dezinvolt resursele sonore ale limbajului, întîlnirile insolite de obiecte.

Perspectiva de *poeta ludens*, adoptată în *Loto-poeme* sau în *Jocuri de vacanță*, îi îngăduie realizarea programatică a unei maxime disponibilități. Lumea „reală", în egală măsură cu realitatea limbajului, îi oferă un material pe care fantezia necenzurată îl poate utiliza în cele mai neașteptate combinări. Dizarmoniile ofensatoare pentru spirit, dezordinea și absurdul existenței, haosul mental sînt, într-un fel, răzbunate la nivelul unor caricaturi intensificate, potențate, în tot atîtea simililumi textuale, ca o revanșă împotriva constrîngerii. La fel cu alți poeți ai jocului, Nina Cassian se revoltă rîzînd, „demascînd pînă la os", îngroșînd scheme comportamentale, su-

[1] N. Manolescu, *Poeți ironici și sentimentali*, în *România literară*, 1972, nr. 29, p. 9.

pralicitînd defecte, provocînd semnificative rupturi în ordinea realului — încît multe din poemele acestei serii sînt, într-adevăr, „caricatura unor deformări (de spirit, de atitudine, de limbaj)" — cum sîntem avertizaţi pe prima pagină a *Loto-poeme*-lor. La acest nivel al jocului ironic-satiric avem de-a face cu ceea ce un titlu de poem din *Sîngele* (1966) numise *Cearta cu haosul* şi sub care se înfăţişa parada unor apariţii groteşti, nestrăine de imaginarul urmuzian — suprarealist :

Vizitatorii mei sînt :
un domn întrerupt la mijloc,
o doamnă continuă
şi fiica lor de tablă,
un profesor care predă brînză,
un asasin răcit, o droaie
de furnici necăsătorite,
un copac cu mustăţi,
o barză tînără,
un copil cu un picior de carton
şi trei ignoranţi ai legilor mişcării.
La sfîrşit apare
ciinele de seară
care-i latră tare
şi-i pofteşte-afară.

Domnişoara Cucuvaia, Domnul Filmotec (care, evident, „strică jocul" prin prezenţele lor stridente), Domnul Gît şi Doamna Falcă, „familia cumplită-a Bubii" (care „mai are şi-un băiat : pe Bubi" !) sînt asemenea proiecţii ale unei lumi diforme şi absurde, dizgraţioase pînă la repugnanţă. Filonul arghezian al *Horelor* se prelungeşte în caricatura enormă dintr-un poem ca *Poliglotul* — savuroasă înscenare, mizînd pe efectele aprobării ironice reiterate mecanic, a unei false perfecţiuni :

Dragă domnule, te rog,
zi-mi un cîntec ventriloc.

— Cuic, cuic. — Mulțumesc.
Vreau și unul arăbesc.

— Harh, Harh. — Ce frumos !
Zi-mi un cîntec eschimos.

— Brrr ... — Merci. Ești bun de tot.
Știi un cîntec poliglot ?

— Farca, lombo, caţy — caţy.
— Te salut cu admirații.

Din astfel de apariții stranii, dizarmonice, adesea agresive, manipulate cu o dexteritate de păpușar și contemplate cu o neliniștită ironie, se conturează o „lume pe dos" în care fragmentul desprins din geometria întregului capătă forme aberante, iar sofismele iau locul raționamentelor, cuvintele convocate în actul ludic își afirmă independența față de real, constituind acel „univers nominalist" [1], pur fictiv, ce se alimentează din propria-i substanță, proliferînd în virtutea hazardului asociativ sau conform unei legislații impuse de fantezia poetului-regizor. Dacă autoarea *Loto-poeme*-lor se înscrie în aria unei tradiții care și-a cristalizat în timp un număr de reguli specifice ale jocului, aceasta nu-i limitează, de fapt, libertatea de mișcare ; într-un atare spațiu regulile sînt laxe, tiparele aproximative, încît imaginația se poate desfășura, practic, nestingherită.

Printre „calendare care / își smulg Duminica de frică" jocul nu este numai al *sărbătorii*. Cel care se adresează canibalului cu „drag mîncător de carne crudă" se află, de fapt, la limita exasperării ; pe „planeta minunată" de pe care-i scrie o „ilustrată", precum în senine momente de vacanță, „se mestecă numai neant / cu gesturi quasi-idolatre" ; apelul „nostalgic", vizînd ieșirea

[1] N. Balotă, *Cristian Morgenstern*, prefață la *Cîntece de spînzurătoare*, în rom. de Nina Cassian, București, Univers, 1970.

dintr-o situație inacceptabilă, nu e, de fapt, decît un *pis-aller* — umorul devine sumbru, rîsul e grimasă a neputinței *(Hîrșc)*. Tot așa cum în *Devorarea șefului de trib* surîsul victimei și argumentele sale consolatoare constituie o prea fragilă formă de apărare : „Eu zîmbesc cu zîmbetul meu de unt / și spun : se întunecă soarele. / / Și spun : aceste păsări nocive / o să treacă ... Și-mi amintesc de timpul antropofag / care-a ronțăit cetatea Ninive / și morții în areopag". Raționamentul „optimist" și idealizant după care moartea, chiar violentă, transfigurează, primește, în altă parte, similare accente de umor negru, printr-o extrapolare sofistică, grotescă : „Piciorul meu asasinat / mai pur e decît celălalt / căci morții — cum se știe — au / un sînge-abstract în vine, sau / un transparent stihar de gală / pe o credință ideală. [...] Acum e pur printr-o sublimă / parabolă, numită Crimă" *(Fratele de cruce)*. Într-un registru similar se înscrie și următoarea „rețetă" pentru vindecarea de urîta invidie :

Am luat un cap pătrat
și un cap crăpat
și mi-am dat seama că nu e
decît o diferență
de la statuie la statuie.

(Dispută în eternitate)

Jocul de cuvinte intră frecvent în ecuația plină de ambiguități a umorului negru. O atestă, între altele, și acest poem din *Jocuri de vacanță*, sugestiv, încă din titlu, pentru starea de spirit tensionată ce-l generează : *B — Orgia :*

Aștept să-mi vină musafiri stimați.
Mă vor vizita trei împărătese
și trei împărați.
Am pregătit o farfurie cu sînge.

A fost un ospăţ îmbelşugat
din care n-a mai rămas la masă
nici o împărăteasă
şi nici un împărat ...

Jocul cu vorbele — *c u* literatura şi *d e - a* literatura — ocupă, dealtfel, un spaţiu întins în aceste cărţi. Mimetismul parodic al unor stiluri şi modalităţi de expresie — regulă „elementară" a lirismului ludic, mizînd pe manipularea convenţiilor — merge, la Nina Cassian, de la afectarea cumintelui sentimentalism copilăresc şi adolescentin, a „corectitudinii" expresiei ce ţine seama de exigenţele tradiţional afirmate ale unei poezii scrise cu „sensibilitate" (în *Trei compuneri de nota zece),* la preluarea caricaturală a unor formule literare *(Romanţă cu ţînţar* — în *Loto-poeme ; Western, Roman poliţist* — în *Jocuri de vacanţă),* ori la cronica rimată ironizînd teme, atitudini, evenimente care au marcat propria biografie creatoare a poetei *(Din obsedantul deceniu, Umor '50, Trei medalioane* — în *Jocuri de vacanţă).* Acestea din urmă sînt un mod de a se despărţi de trecut rîzînd şi manifestă — ca toate „exerciţiile de stil" — voinţa unei destinderi. Fără a se elibera cu totul de o anume gravitate, astfel de compuneri se situează în zonele mai senine şi oarecum mai de suprafaţă ale umorului. Poeta îşi îngăduie să se amuze pur şi simplu de comedia literaturii, parodiind sau autoparodiindu-se, manevrînd cu dexteritate cuvintele în tiparele trasate de convenţia literară.

Un grad de complexitate sporit au, în acelaşi perimetru, poemele ludice care exploatează rafinat materialitatea limbajului, textura intimă a sonurilor, mizînd pe autoreferenţialitate. Trimiterile la „real" nu sînt nici aici cu totul absente, însă spaţiul *s c r i s* devine, în aceste cazuri, o mică lume în lume, cu legile şi regulile sale autonome, de „real imaginar" sau, mai exact, de *r e a l t e x t u a l.* Comedia limbajului mimează, în sensul cel mai general, „jocul lumii" sub specia mecanicului, a unei anumite inerţii a desfăşurării „evenimentelor", a fundamentalei *t e a t r a l i t ă ţ i,* cu măşti şi decoruri schimbă-

toare, cu o dinamică spectaculară a metamorfozelor (sonore), supuse hazardului unor întîlniri armonioase ori deformatoare, deschizîndu-se spre un orizont al feericului, sau „căzînd" în infernul cu reliefuri groteşti al absurdului. *Loto-poeme*-le, ca şi *Jocurile de vacanţă* propun numeroase asemenea „jocuri" prin care poetul se defineşte ca „operator al limbajului". O anume schemă ritmică, organizarea în distih a poeziei, reiterarea, cu mici modificări, a aceleiaşi sintagme la nivelul fiecărei unităţi strofice în care poziţia termenilor componenţi rămîne stabilă, generează, bunăoară, acest *Pescuit miraculos* din *Loto-poeme*, ce mizează tocmai pe efectul funcţionării „mecanice" a textului :

În strîmtoarea Kategat,
era peşte, dar sărat.
În strîmtoarea Beltul Mare,
un homar şi cinci homare.
În strîmtoarea Beltul Mic,
o plătică şi-un plătic ...

O similară regulă a jocului acţionează în *Migraţii (Jocuri de vacanţă)* :

Luni
se agită huni ;
marţi,
verzii longobarzi :
de miercuri
(pe aisberguri)
şi pînă joi
(pe-un sloi),
ca să ajungă, vineri
la noi :
vikingii tineri ...
... la care te strîmbi
(strîmbă-te)

astăzi și-n alte sîmbete
spre
duminică :
o zi fără migrații
e cinică.

Varierea registrului vocalic (u, a, e, i) în cuvinte-rimă decide, altundeva, asupra fizionomiei, foarte laxe, a textului :

Îl știți voi pe Banibal Bura ?
E cel ce întrece măsura.
Adoră mălaiul și para.
Acesta e Banibal Bara.
Cînd plînge secunda și ora,
se zbuciumă Banibal Bora ...

Schimbarea unei perechi consonantice (d — t) poate da naștere unor *Jocuri de toamnă*, încheiate în poantă : „...Unde-o să ajungem, Doamne, / cu atîția domni și toamne ?" *(Jocuri de vacanță)* etc. etc.

Extrema experiențelor ludice este atinsă însă în așa-numitele „poeme în limba spargă" — sugerînd, prin chiar numele ei, dezagregarea (spargerea) limbajelor existente și recombinarea lor într-un *continuum* sonor *(s p a r g ă,* în grai transilvan, înseamnă *f r î n g h i e)* inedit, după legi decise în exclusivitate de poetul-artizan. Un atare demers are, cum se știe, tradiții străvechi, și a fost reluat, în mod spectaculos, în veacul trecut, de un Lewis Carroll cu ale sale cuvinte *porte-manteau* din *Through the Looking-glas* pentru a se prelungi pînă în zilele noastre ; îl regăsim, în poezia românească, în „leoparda" suprarealistă a lui Virgil Teodorescu, dar și, mai tîrziu, la un Romulus Vulpescu ori Matei Gavril. La autoarea *Loto-poeme*-lor, limbajul imaginar are, ca la toți ceilalți, conotații mitice, trimițînd, precum „glosolalia" sau „vorbirea în

limbi" biblică, la un timp originar, paradisiac [1]. El marchează, simbolic, vorbind, evadarea din *coduri*, gradul maxim de individualizare a expresiei, „demiurgia" poetului în spațiul textual ; jocul poetic, astfel concretizat, semnifică eliberarea quasitotală a cuvintelor, construirea discursului în funcție de necesitățile unor noi armonii fonice sau chiar ale unei dizarmonii, corespondente stării afective ce se vrea transmisă.

Poemele în „limba spargă" ale Ninei Cassian sînt încadrabile în categoria „simulacrelor lingvistice" *naturaloide*. (Este clasificarea propusă de Cornel Robu, care vorbește despre două tipuri de limbaje imaginare — *naturaloid* și *naturifug* — definindu-l pe cel dintîi ca pe un „simulacru mimetic al unui model lingvistic existent [...], o copie în negativ, o răsfrîngere inversă a unei limbi naturale pe care, în acest fel, implicit o neagă, dar de a cărei prezumare nu se poate dispensa" ; iar pe cel de al doilea așezîndu-l sub semnul „libertății totale", ca presupunînd „ambiții și mize imense, demiurgice") [2]. Ele sînt niște „analogonuri lingvistice" (C. Robu) în care naturalitatea expresiei ține de conservarea anumitor tipare morfo-sintactice (susținute, din loc în loc, de unele cuvinte — îndeosebi de legătură — preluate din limbajul existent) în care se toarnă însă materia sonoră inventată de poet. În *Loto-poeme* sau *Jocuri de vacanță* aceste tipare aparțin și unor specii anume ale liricii, poeziei cu formă fixă. Un *Sonet* debutează astfel :

Au înmorit drumatice miloave
sub rocul catinat de niturași.
Atîția venizei de bori mărgași ...
Atîtea alne strămătînd, estrave ...

[1] „Glosolalia apare astfel ca memorie vie a mitului limbii originare, naturale din copilăria omenirii ; ea atestă predominarea sentimentului asupra intelectului, a emoției asupra rațiunii la omul de dinaintea Căderii. Cîntecul glosolalului este cel al inocenței, nu al experienței" — scrie Marina Yuguello în *Les fous du langage*, Paris, Ed du Seuil, 1984, p. 135.

[2] *Poezie românească scrisă în limbi care nu există*, în *Echinox*, 1977, nr. 5, 6—7.

Nicicînd galuiul arfic, bunurași,
n-a tofărit atîtea nerucoave.
Era, pe cînd cu veli și alibave,
Cozimiream pe-o șaită de gopași ...

A urmări un „sens" mai mult sau mai puțin clar al „mesajului" este inutil într-un asemenea text ; ceea ce transmite el este, mai degrabă, o anume aură afectivă, emanată deopotrivă de ritmul elegiac, de cele două serii fonice contrastante, accentuate prin rimă : una indicînd deschiderea (prin frecvența vocalei a) ; alta — închiderea (prin vocala u și „zgomotul" lichidelor r, l, în asociere cu siflantele z, s și cu nazala n — ca în cele trei versuri finale : „Doar vit și astrichie-n telehuns. / Îmi zurnuie, sub noafe, melidena / și linful zurnuie, răuns, prăuns"). Elementele păstrate din limbajul „natural" constituie, la rîndul lor, repere esențiale pentru a indica direcția mișcării lirice ca opoziție trecut-prezent, aspirație-decepție etc. Alăturarea acestor reziduuri „naturale" la construcțiile pur fictive are, pare-se, rostul de a întreține o stare de tensiune, de așteptare în pragul sensului care trebuie să rămînă nelămurit, misterios, abia aproximat sub haloul muzical melancolic. Este ca și cum astfel de elemente imediat recognoscibile ar servi doar *amorsării* „ideii" poetice, lansată în necunoscut, în insondabilul hazardului sonor ; cuvîntul inventat, modelat în matrița unei sintaxe cunoscute, preia mai departe sarcina deplinei încorporări a „conținutului" afectiv-reflexiv, degajîndu-se de orice referință obiectual-exterioară, devenindu-și sieși suficient.

Tot așa poeta compune un *Bocet*, o *Baladă*, un *Rondel* sau un număr de *Strigături*. Un poem în aceeași limbă imaginară se intitulează, sugerînd o umbră de pamflet liric, *Unei ingrate !* Toată problema e, și în aceste cazuri, a realizării acelui „analogon" formal ce reactivează memoria culturală a cititorului — memorie a *tipurilor* de discurs liric, capabilă să recoaguleze, în „haosul" materiei sonore, contururi, oricît de vagi, ale unui înțeles, ale unei „culori" afective. Planul referențial na-

tural e înlocuit, de fapt, în astfel de texte, cu o mai subtilă *referenţialitate literară* ce face posibilă, în ultimă instanţă, acceptarea şi receptarea lor printre formele — fie şi insolite — ale comunicării lirice. De la titlu pînă la structurile formale moştenite ale textului şi la calitatea sonorităţilor „nenaturale" (o anumită „granulaţie" a vocii — cum ar spune Barthes), un poem precum *Unei ingrate* are această funcţie de rememorare în virtutea căreia „jocul în limba spargă" devine „omologabil" în seria „imprecaţiei" similiargheziene, cu tot adaosul de imponderabile ce-l face să iasă din spaţiul vreunui *cod* precis :

> Te-mboridez, guruvă şi stelpică norangă,
> te-mboridez să-ţi calpeni introstul şi să-ţi gui
> multembilara voşcă pe-o crepitură pangă
> şi să-ţi jumizi firiga lîngă-un hisar mîrzui.
> Te-mboridez cu zarga veglină şi alteră,
> să-ntrauri eligenţa unui letusc aţod
> pe care tentezina humblidelor ţiferă
> îşi plenturează istra în care hurge Dod ...

Limbajul fictiv îşi asumă, în asemenea experienţe, şi o funcţie ironic-parodică ; autorul său este un fel de orator mut — sau aproape — ce reţine din actul discursiv abia contururile cuvintelor, liniile unei gestici. Se atinge astfel, în „subteranele" textului autoreferenţial ale „actului pur de narcisism" pe care-l instituie, o limită a „comediei literaturii" ; oricît de euforică, în eufonia ei, fraza lirică apare dublată, ca într-o surdină ironică, de o conştiinţă a negativităţii.

Poezie și joc la Nichita Stănescu

Era evidentă, încă din prima carte a lui Nichita Stănescu, tendința sa de a așeza discursul liric sub semnul *jocului*. În peisajul literar al sfîrșitului celui de al șaselea deceniu, dominat — indiferent de vîrsta poeților — de gravitatea, reală sau mimată, a „seriosului" existențial, autorul *Sensului iubirii* schița proiectul unui spațiu ce promitea o nouă situare a subiectului liric față de univers. Un spațiu ce avea să se lărgească progresiv în creația noilor generații, expresie a recuperării și fortificării conștiinței de sine a poeziei. Depășind o anume crispare, o stare de tensiune dictată de condiționările socio-culturale ale primilor zece ani de „literatură nouă", poezia își manifestă tot mai deplin — prin scrisul unor Leonid Dimov, Mircea Ivănescu, Marin Sorescu sau Ion Gheorghe — disponibilitățile ludice, o libertate interioară ce se afirmă în meditația neîngrădită asupra propriului limbaj, și, mai mult, prin angajarea în experiențe duse pînă la limita „gratuității". Exemplele din tradiția „clasică" a liricii românești — de la folclor și Anton Pann pînă la mișcarea de avangardă, la Arghezi sau la Ion Barbu — constituie repere fertile, și a le urma, înmulțind demersurile și înnoind unghiurile de vedere, nu putea fi decît profitabil pentru ansamblul fenomenului poetic.

Nichita Stănescu se înscrie firesc într-o asemenea tradiție, preluînd și asimilînd sugestii ale înaintașilor, dar mai ales dezvoltîndu-le într-o viziune particulară. Și dacă e adevărat că cea mai mare parte a operei sale construiește o *sui generis* mitologie a limbajului, dacă re-

lația fundamentală este la el aceea dintre *poet* — ca „personaj" într-un scenariu mitic — și *cuvintele* în căutare de sens, dimensiunea ludică este aici aproape subînțeleasă. Formele și semnificațiile *jocului* participă în mod esențial la definirea viziunii, îi sînt constitutive prin chiar faptul necontenitei provocări a cuvintelor la identificarea și producerea înțelesurilor existenței, prin exigența permanentei lor mobilități în fața unui orizont al *potențialității sensului*. *Jocul* va defini aici, în esență *o strategie a instaurării semnului*, o multiplicitate de tentative ale aproximării în expresie a unei realități virtuale, aflate în mare măsură la dispoziția poetului, și nu subordonîndu-l.

O atare declarație de independență se configurează încă din *Sensul iubirii*, unde tînărul poet era deja tentat să situeze în prim-plan inițiativele eului în fața unui univers mai mult sau mai puțin apt pentru transformare. Expansiunea „agresivă" a privirii, creșterea în cercuri a gîndului, bătaia răsunătoare a inimii și întreg acest spațiu de rezonanță, pe cale de a se structura, ce apare ca efect al unor asemenea demersuri, afirmă voința modelatoare a poetului. Lumea există pentru a fi provocată la metamorfoză, pentru a răspunde prin spectaculare mutații gestului ce intervine în vechea sa alcătuire. Altfel spus, ea se transformă într-un *spațiu de joc*, scenă pe care poetul regizează spectacolele de el însuși declanșate, contemplate apoi cu neascunsă încîntare sau cu o mare neliniște. Dar ceea ce frapează întîi de toate în aceste prime poeme este evidenta sa inaptitudine de a participa la dramă, de a transmite sentimentul tragic al vieții și, în general, tot ce aparține registrului grav, mai obscur și tulburător al stărilor sufletești. Acel „serios" al lumii date, deși evocat adesea, într-o înscriere tematică încă obligatorie în epocă sub presiunea unor canoane exterioare, este în permanență trădat. Și, în egală măsură, se poate spune că „temele" îl trădează pe poetul care le mimează. Eșecul semnalează incompatibilitatea dintre o poezie a evenimentului istoricește databil și natura *fantezistă* a talentului său. Conflictul acestuia cu *mimesis*-ul

— definitoriu pentru manierism — se schițează de pe acum. Un ochi atent va observa dealtfel, chiar în interiorul compunerilor pe temă dată, ratate în ansamblu, fragmente (singurele expresive) în care prelucrarea de factură fantezistă e o deviere fertilă de la retorica discursului neutru. Dinamica spectaculară a imaginilor, o anume caligrafie „prețioasă", emblematică, înclinația pentru decorativ tind să deplaseze accentul pe gesticulația pur constructivă, orientînd atenția spre nivelul *formal* al textului. De aici, senzația că poetul, fascinat de mișcarea formelor, *uită* „mesajul", chiar atunci cînd, superficial, îl enunță. Curioasă subversiune, involuntară, a unui limbaj simțit ca inadecvat !

Pentru problema ce ne preocupă acum, importantă e tocmai această detașare de tot ceea ce, în „obiectul" exterior, s-ar opune manifestării „fanteziei dictatoriale" a subiectului. Lumea poetului e una în care el poate dispune de o maximă libertate de mișcare și pe care nici n-o poate vedea decît ca spectacol în permanentă reînnoire. Ochiul deschis în fața universului are candoarea și puritatea privirii copilărești ce eludează drama, reținînd exclusiv elementul spectacular, surpriza schimbărilor apărute în ordinea realului. Multvehiculata, de exemplu, temă a ororilor războiului e transcrisă în registru ludic : „Era un joc rotund de avioane: unele erau aurii, altele arginții, [...] După aceea a pierit casa vecinului / și casa din colț / de-alături ... / Și eu de mirare / clătinam din cap : Uite, nu mai e o casă ! ... / Uite, nu mai e o casă..." (*Joc de avioane*. Un *Sfîrșit de bombardament* e reținut ca perturbare a spațiului de joc, iar în *Pădure arsă*, din aceeași serie tematică, atmosfera sumbră cade în plan secund, concurată de prezența spectaculară a propriei gesticulații a privitorului : „... fiecare gest pe care-l fac / cozi de cometă-n aer lasă / / și fiece privire aruncată / o-aud cum sună întîlnind / vreun copac".

„Narcisismul" despre care s-a vorbit în legătură cu această etapă a creației lui Nichita Stănescu, întoarcerea privirii spre sine și spre lume, ca oglindă a eului în ipostaze solar-sărbătorești, apare astfel ca o formă a degajă-

rii (dezangajării) de (din) tot ceea ce nu poate fi direct atras în sfera acțiunii remodelatoare a subiectului. Se confirmă, aici, considerațiile lui Gabriel Liiceanu despre jocul infantil. „Copilul — scrie el — este singura ființă în care distincția dintre *a f i* și *a r e p r e z e n t a* se pierde în lumea unică a jocului. Discursul sociologic este anulat în cazul său de faptul că, jucîndu-se, copilul se joacă de fapt pe sine, și spectacolul ludic pe care îl oferă este propria lui realitate unidimensionată ludic. Copilul este eminamente joc, și rolul său social este de a lua roluri. Necesitatea lui este propria lui libertate, și felul în care el este jucat este acela că se joacă" [1]. *Mutatis mutandis*, distincția dintre *a f i j u c a t* și *a s e j u c a* funcționează, așadar, și la poetul nostru, care fie că se lasă fascinat de jocul metamorfozelor universului intrat în raza privirii, fie că anticipează prin imaginație o similară desfășurare de forme declanșate în cîmpul tensional al sentimentului : „Marea se va preface în păsări străvezii, / cîte le-ncap ochii deschiși spre ea, / și vor zbura filfiind cînd ai să vii ... / / Vor rămîne prăpăstiile și peșterile goale, / peștii vor plesni aerul prăbușit cu cozile, stîrnind mărgeanele domoale".

J o c u l stănescian poate fi, deci, caracterizat acum ca expresie a libertății fanteziei în „lumea obiectelor", deținînd o funcție de *d e - d r a m a t i z a r e a r e a l u l u i ;* dezangajare ce marchează, în schimb, un nou mod, mai liber, al implicării, în dependență aproape exclusivă de decizia și inițiativele subiectului. *O viziune a sentimentelor* și *Dreptul la timp* ratifică o asemenea perspectivă. Spațiu poetic conceput, aici, ca lume a obiectelor și ființelor intrate în rezonanță sub impulsul energiilor afective este investit cu atribute de excepție. În perimetrul lui, evenimentele redevin exemplare, gesturile se ritualizează, discursul erotic cîștigă puteri magice : „vîrtejul aproape văzut" al cuvintelor este capabil să refacă „structura materiei, de la început". Și dacă, într-adevăr, „cultul este o încercare de a face să strălucească din nou lumina ori-

[1] G. Liiceanu, *Preliminarii la o înțelegere a demnității jocului în lumea culturii*, prefață la J. Huizinga, *Homo ludens*, București, Univers, 1977, p. 13.

ginară a lumii asupra tuturor lucrurilor finite"[1], atunci acest spațiu este oarecum analog celui al „jocului cultual". Cu observația, totuși, că la autorul *Viziunii sentimentelor* „fiorul" sacru propriu-zis lipsește, substituindu-i-se euforia spectatorului sau a regizorului ce impune universului propriile sale legi. Gesticulația erotică se menține în zona ambiguă dintre *ritual* și *joc*, între gravitate și solemnitatea ceremonialului și „gratuitatea" jocului. Un anume grad de dezangajare față de mit reiese din deplasarea accentului pe actul *înscenării*. „Spectacolul continuă să existe — nota E. Fink, referindu-se la moartea cultelor — dar zeii fug". În poezia lui Nichita Stănescu ei își lasă emblemele strălucitoare, prezențe decorative în jocul festiv la care e mobilizată imaginația : „și iată-mă, fără să dorm, / aievea văd zeii de fildeș. / Îi iau în mînă și / îi înșurubez rîzînd, în lună, / ca pe niște mînere sculptate, / cum trebuie că erau pe vremuri, / împodobite, roțile de cîrmă ale corăbiilor. / / Jupiter e galben, și Hera / cea minunată e argintie" *(Vîrsta de aur a dragostei)*. Erosul reactualizează timpurile adamice ale copilăriei, cînd existența era toată joc, iar relația cu exteriorul nu întîmpina nici o dificultate. Lirismul celor mai bune poeme din această perioadă e marcat tocmai de o asemenea libertate a comunicării cu lumea : comunicare euforică, senină uimire în fața propriei puteri dintr-o dată recîștigate, entuziasm în sensul etimologic al termenului, de inspirație venită de la zei, și — mai mult — chiar zeiască bucurie a jocului, ca în mitologiile asiatice. „Trup cu vedenii", poetul trasează în lumea dată largile frontiere ale teritoriului său ludic, lăsîndu-se invadat de energii regeneratoare și dominînd,la rîndul său, un univers în care trăiește bucuria învingătorului. Jocul său e acest *ceremonial al reverie i*, mișcarea stilizată, făcută vizibilă, a unei fantezii ce-și cunoaște forța de transfigurare : „Te-ai făcut subțire și prelung / și un sentiment ciudat te doare, / și ești mîndru și ți-l porți pe umăr / ca pe-un șoim de vînătoare, [...] Se petrec

[1] E. Fink, *Le jeu comme symbole du monde*, Paris, Ed. de Minuit, 1970, p. 130.

atunci întreceri, lupte, / și răpiri imaginare, / ora se înclină, bate / cu secunde tot mai rare" *(Poetul și dragostea)*.

Nu o dată — ca în *Leoaică tînără, iubirea* — poezia e o descriere a însuși mecanismului ce generează jocul. Declanșată de eros, fantezia produce imagini pe care visătorul cu ochii deschiși le contemplă într-o stare de entuziasm, de încîntare ingenuă, amintind-o pe aceea a copilăriei : „Leoaică tînără, iubirea / mi-a sărit în față. [...] Și deodată-n jurul meu, natura / se făcu un cerc de-a dura, / cînd mai larg, cînd mai aproape, / ca o strîngere de ape". Nichita Stănescu nu este însă un dionisiac. Specificul lirismului său e dat de o *fervoare a imaginației*. Nu vom găsi la el nimic din acea dezlănțuire a dansului lui Zarathustra, „beat de lume și păgîn" — cum îl transcrisese Blaga în *Poemele luminii*. „Beția" stănesciană e pur spirituală, abandon de sine (și părăsire a „lumi concrete") în mișcarea acaparantă a reveriei : „Mi-am dus mîna la sprînceană, / la tîmplă și la bărbie, / dar mîna nu le mai știe. / Și alunecă-n neștire / pe-un deșert în strălucire, / peste care trece-alene / o leoaică arămie." *(ibidem)*. Iar în altă parte, descriind un moment similar de intrare sub fascinația imaginarului : „Și nu mai știam unde-mi lăsasem în lume odaia" *(Ploaie în luna lui marte)*.

Nu e în aceste evaziuni nici o urmă de dramatism, bucuria jocului nu e încă umbrită de vreo îndoială și nici tulburată de acea oboseală a metamorfozei, care va apărea mai tîrziu. Jocul este acum o necesitate vitală, dictată de preaplinul ființei fericite să-și afirme disponibilitatea imaginativă. Cînd nu le înlocuiește cu totul, el se înscrie firesc în prelungirea actelor existențiale „serioase", anexîndu-le teritorii complementare în care-și pot cîștiga o nouă libertate, sub semnul *invenției continue* : „Și cînd sfîrșeam cuvintele, inventam altele, / Și cînd se-nsera cerul, inventam ceruri albastre, / și cînd orele se-nverzeau ca smaraldele, / ne bronzam la lumina dragostei noastre" *(La-nceputul serilor)*. Încă o dată *mimesis*-ul apare concurat, completat, depășit de *phanta-*

sia. „Transcendența plăcerii creatoare", despre care vorbea un Gottfried Benn, se regăsește și în „programul" jocului lui Nichita Stănescu. Numeroase poeme ale acestei etape anterioare *Elegiilor,* caracterizabile încă drept expresie a unui lirism „existențial", ilustrează într-adevăr ipostaza ludică, în sensul deschiderii discursului liric spre o anume „gratuitate". Cărțile ulterioare o vor reliefa și mai puternic, dîndu-i alte semnificații. Deocamdată, jocul nu contrazice radical „realul", ci propune o figură mai pură a existentului : fața lui sărbătorească, solară, „paradisiacă". „Serafismul" viziunii sentimentelor [1] numește — considerat în perspectivă ludică — tocmai această capacitate de organizare a universului după regulile mai libere ale unei fantezii purificatoare. Dematerializarea obiectelor, imponderabilul, transparența, mișcarea de *d a n s* și *z b o r,* stilizarea gesticulației, întreg acest ceremonial fantezist nu pot fi gîndite la Nichita Stănescu în afara atitudinii ludice. Dealtfel, poetul însuși le înscrie în acest spațiu : el *s e v e d e j u c î n d u - s e,* se înfățișează ca *s p e c t a t o r a l p r o p r i i l o r r e v e r i i* prin care remodelează realul : „Parcă într-o zi un soare / ce-l lovisem cu privirea / își turti rotundul aur / și veni atît de-aproape, / / că-l răcii cu răsuflarea, / cu privirea modelîndu-l / într-o tînără femeie / aromită, visătoare. / / O, pe-un pat de nouri negri / stă întinsă o femeie. / / Trup de aur, sîni de aur, / stă întinsă o femeie. / / Nourii plutesc pe-aproape / și ea doarme împietrită / și împing pe boltă norul / cu bătaia inimii" *(Dansul).*

„Dansul rotund al stărilor de spirit", în chip de „zeițe ale aerului", sau plutirea „în vîrtejuri diafane" se ordonează în forme de o limpede geometrie, disciplinînd „delirul" întîielor impulsuri ale imaginației. Poetul își geometrizează fantasmele (observația va fi valabilă și pentru un alt „manierist" al acestei generații : Cezar Baltag), își impune față de ele o anumită distanță, de la care ochiul le poate contempla desfășurarea ritmică, contururile „clasice". O poezie precum *Poveste sentimentală* (din *O viziune a sentimentelor)* rezumă emblematic această specifică

[1] E. Simion, *Nichita Stănescu, „Oul și sfera"*, în *Gazeta literară*, 1968, nr. 13.

situare („apolinică") față de propriile proiecții ale fanteziei ; la extremele spațiului în care se desfășoară jocul dezlănțuit al cuvintelor se încheagă imaginea stilizată a membrilor cuplului erotic într-o compoziție decorativă de o mare puritate :

> Eu stăteam la o margine a orei,
> tu — la cealaltă,
> ca două toarte de amforă.
> Numai cuvintele zburau între noi,
> înainte și înapoi ...

Cum se va vedea mai tîrziu, tocmai tulburarea acestei ordini senine a mișcărilor imaginației, incapacitatea de a stăpîni energiile devenite agresive ale verbului — eșecul „jocului" — va schimba euforia inițială în neliniște, iar siguranța similidemiurgică a jucătorului — în sentiment al precarității ființei. Semnificația gesticulației ludice va fi și ea alta ; demascate ca „nobile paleative", ipotezele construite prin joc vor alimenta, într-o întinsă arie a lui, lirismul elegiac al multora dintre paginile următoare ale operei.

O opoziție semnificativă, conștient afirmată, între spațiul ludic și cel al „seriosului" existențial stă la baza ciclului *Laus Ptolemaei*. Ipostazei euforice a eului visător, fascinat de propriul joc într-o lume deschisă mișcărilor fanteziei, i se substituie acum „sufletul neliniștit" care descoperă, dincolo de „realitatea unidimensionată ludic", un teritoriu marcat de o altă unidimensionalitate, rigidă și constrîngătoare din punctul de vedere al poeziei, care e aceea a adevărului rațional, științific. Libertatea discursului poetic polisemic se opune reducției la monosemie a limbajului conceptual ; e o tensiune în raza căreia se construiește un nou spectacol, avîndu-l ca protagonist pe poetul însuși

Într-un anume sens, și *Elegiile* fuseseră un fel de joc. În spațiul virtualității sensului, poetul schimba roluri,

împrumuta măștile posibile ale poeziei, recurgea la experiențe alternative, menite să-i probeze capacitățile de cuprindere, să delimiteze frontierele discursului său. „Iată pînă unde se poate ajunge" — versul din *Elegia a treia* fusese grăitor pentru acest demers al tatonării orizonturilor către care, în chip de nou arpentor, se îndrepta poetul. Fiecare elegie urmînd celei dintîi, care aproximase labirintul înțelesurilor potențiale, fusese *o provocare la epifanie*, analogă întrucîtva „tendinței de personalizare a divinului" (E. Fink) din jocul cultual. Intrînd, prin magia măștii lirice, în lumea sensului multiplu, poetul încerca să-l stăpînească prin jocul său specific. Seria de metamorfoze imaginată în *11 elegii* era resimțită însă, în ultimă instanță, ca incapabilă să epuizeze Sensul, încît migrația printre roluri lăsa mereu sentimentul neîmplinirii. Se petrecea aici ceea ce autorul *Jocului ca simbol al lumii* semnalează, atunci cînd scrie că : „prin măștile pe care și le făurește sau pe care le găsește, omul dobîndește numai posibilitatea de *a părea* în ambiguitatea și pluralitatea de sensuri" [1]. Schimbînd ce e de schimbat, poetul ajunge la o similară conștiință a limitelor jocului său : „rolurile" sale îi apar doar ca *ipoteze*, figuri probabile ale sensului, ce lasă mereu neacoperită o zonă marginală, deschisă unor noi tensiuni. Acea „suferință a unicității", ca dealtfel și contrarul ei : „boala de multiplu", exprimă tocmai o atare insuficiență a jocului ; el se revelează mereu ca *proiect* tranzitoriu, ca soluție doar *provizorie*. De aceea, pentru *Omul-fantă*, ipostază a trăirii *totale* a lumii, „nu e loc pentru semne" ; de aceea, în ultima elegie condiția ideală a poetului e proclamată în imperativul de a fi „înlăuntrul fenomenelor", „a fi sămînță și a te sprijini pe propriul tău pămînt". Măștile cad, jocul înfățișărilor aproximative tinde să facă loc unei trăiri esențiale, totalizante.

Laus Ptolemaei începe, de fapt, de acolo de unde sfîrșește *A unsprezecea elegie*. „A intra curățit în muncile de primăvară, a spune semințelor că sînt semințe, a spune pămîntului că e pămînt" — acest imperativ rilkean al

[1] E. Fink, *op. cit.*, p. 238

numirii lucrurilor și al trăirii lor „dinlăuntru", investindu-le cu un sens uman, recunoscîndu-le ca prezențe în comunicare cu omenescul („Dar mai înainte de toate, / noi sîntem semințele"), anunță glorificarea existentului căreia poetul îi va găsi o „justificare" de ordin mitic în noul ciclu. La capătul jocului cu măștile, desfășurat *în fața lumii*, poetul afirmă cutezătoarea năzuință de a-și lua drept mască însăși infinita varietate a fenomenelor universului, lăsîndu-se angrenat nu numai în *jocul de-a lumea*, ci în chiar *jocul lumii*. Bucuriei de *a se juca* i se alătură — și adesea i se substituie — ciudata, melancolica bucurie de *a se lăsa jucat*, angajat în spectacolul universalei metamorfoze. „Irealitatea" jocului, ca simplă ipoteză existențială, cu libertatea ei acționînd printre aparențe, cedează locul realității *aparției*, acelei „nașteri universale a toate cîte ființează, a tuturor lucrurilor și a tuturor evenimentelor într-o prezență comună, reunind toate lucrurile individuale într-o prezență în preajma noastră" [1].

În lumea care „guvernează ca putere a individuației universale [...] acordînd tuturor lucrurilor individuale înfățișare și contur, loc și durată, creștere și dispariție", poetul retrăiește spectacolul oferit de acea „foarte singură dată" a apariției lucrurilor pe scena cosmică. Ordinii intelectului conducînd către o geometrie cvasi-definitivă a adevărului ultim, el îi opune — provizoriu — realitatea fluctuantă și nesigură a trăirii, dinamica metamorfozei, jocul mundan fără jucător, ce se dezvăluie simțurilor. E „lumea întruna schimbată" — despre care mai vorbise, în altă parte, cu un vag sentiment al damnării la instabilitate, și care revine acum într-o perspectivă ambiguă ; în ea e și elogiul fenomenalității securizante întrucît e imediat accesibilă simțurilor („niciodată nu mi se face dor de idei / ci numai de lucruri"), dar și o abia insinuată *elegie* a trecerii și a limitei impuse prin destin.

Poezia *Atmosfera*, care deschide ciclul *Laus Ptolemaei*, pregătește această stare. Ea dezvăluie, înainte ca jocul

[1] E. Fink, *op. cit.*, p. 238.

discursului liric din piesele următoare să se declanşeze, tocmai o asemenea ambiguitate a raportării poetului la *jocul lumii*. Jubilaţia în faţa universului în metamorfoză este anticipată aici de incertitudine şi angoasă ; bucuria angajării în jocul lumii apare ca şi obligată de imperativul depăşirii acestei stări. „Bucură-te, suflet neliniştit" — scrie poetul de pe „terasa de pierdere" a cazinoului de la ţărmul mării ; pierdere la „jocuri[le] de noroc" din interiorul marelui joc al tuturor existenţelor, la fel de nesigur şi el, dominat de impulsuri contradictorii, a căror valoare nu poate fi fixată cu certitudine. Un comentator recent are dreptate să vorbească astfel despre „sentimentul difuz al existenţei ameninţate", susţinînd că „N. Stănescu resimte spaţiul într-o neliniştitoare ambivalentă : orice loc, oricît de accesibil şi familiar, poate deveni punctul epifanic al vidului cosmic, orice loc, fie şi o terasă de cazinou pe malul mării, poate să-şi dezvăluie, halucinant, sensul de capăt al lumii (apărat precar, pe linia mării de „Un tun trăgînd / împotriva nu ştiu cărei năvăliri barbare") ; valoarea etern tranzitorie, un hotar ameninţat de ininteligibile invazii cosmice („Las veniri de nave cereşti, de corăbii / strigînd la vederea noastră : UK ! UK ! / sau Vef ! Vef !"). Iar mai departe, foarte pertinenta observaţie că, dincolo de precaritatea acestui spaţiu, „rămîne, ca o promisiune a ordinii ce poate fi instituită, Cartea încă neîmplinită («cartea mea care nu apăruse încă») şi reeditarea, ca avatar liric, a destinului de gînditor mitic al lui Ptolemeu («şi consolarea mea de a fi coautor / al marelui Ptolemeu»)" [1].

Merită, însă, a fi pusă în evidenţă şi cealaltă latură a atitudinii ambigue despre care vorbeam. Căci dacă poetul e „sufletul neliniştit" pîndit de pericole în spaţiul „terasei de pierdere", nu e mai puţin adevărat că tot aici el trăieşte revelaţia unei libertăţi posibile, a unei degajări de tulburările dramatice ale existenţei. Tentaţia regăsirii acestei libertăţi prin simplul abandon în inerţia unei vieţi nonproblematice şi conformiste („Bucură-te, suflet neli-

[1] Ioana Em. Petrescu, *Ptolemeu, sau elogiul erorii*, în *Echinox*, X, (1978), nr. 10—11—12, p. 6.

nistit, de vizite / de pierderea la jocuri de noroc. / Consolează-ți părinții de un fiu / plecat pentru totdeauna dintr-o casă / cu stafii monotone" ...) este, totuși, respinsă. Jocul superficial și efemer, dînd numai o aparență de eliberare, își dezvăluie inconsistența în perspectiva marelui joc al lumii, de natură a proiecta durata umană pe vaste orizonturi cosmice :

În săli mari, luminate de răsărirea,
totală de lună, hu !,
ce scîrbă poate să-mi fie
trăgînd, trăgînd
lozuri după lozuri
la loteria femurelor.

Anxietatea inițială suferă, astfel, în context, o deplasare de sens. Măreția spectacolului cosmic trece în plan secund sentimentul insecurității, bătaia tunului „singur trăgînd în noapte" se surdinizează ; muşcătoarea, dar „dulce[a] lumină roşcată" a astrelor apare, în ultimă instanță, ca o agresiune benignă, provocînd, chiar prin durere, la „cîntec", spațiul recîștigă echilibrul unei geometrii limpezi și stabile, ființa își recuperează starea de contemplație într-o lume ce redevine edenic spațiu de rezonanță :

Linia mării e dreaptă, menhiri
se scufundă în mine, portocale
strivesc sub pași, înaintînd,
împotriva timpului curgînd.
Umed și miros de citrice,
dacă strig tare, osul inimii dă ecou ...

În treacăt fie spus, chiar invazia acelor „nave cerești" poate fi interpretată și ca o invazie acceptată („Las veniri de nave cerești"), contrazicînd, oarecum, demersul defen-

58

siv împotriva anonimei „năvăliri barbare", exterior „terasei de pierdere". Dincolo de frontierele mai mult sau mai puțin apărate ale unui anume nivel al existenței umane, *spațiul poetului se menține deschis comunicării cu universul mare*, disponibil pentru evenimentele cele mai surprinzătoare. Tocmai această deschidere spre infinitul, solemnul *jocal lumii* asigură acea echivalență „consolatoare" a realului dat — însă replasat într-o ordine cosmică — cu cealaltă ordine, încă neafirmată, a Cărții. Echivalență posibilă întrucît semnele Cărții, propunînd o geometrie umanizată a universului, sînt vizibile în însăși structura lui *reală*. Pe de altă parte, definindu-se drept „coautor al marelui Ptolemeu", și punînd semnul egalității între sine ca autor al Cărții și „celălalt autor — Ptolemeu / învățatul dintre învățați cel mai mare", poetul își asumă el însuși condiția de „învins de profesie și prin mit", care a fost a gînditorului vizionar din vechime. O *„terasă de pierdere" se revelează a fi astfel însuși spațiul poeziei;* aceasta e sortită să piardă mereu disputa cu adevărurile rațiunii (așa cum se întîmplase cu „minciuna" ptolemeică demascată, adesea cu sacrificii capitale, de slujitorii adevărului rațional din lunga posteritate a depășitei viziuni geocentrice), cîștigînd, în schimb, pe terenul *imaginației creatoare*, alimentate de concretul existențial. Ca autentic discipol al Maestrului, poetul poate dezvolta astfel o gîndire mitică pe care o respectă nu atît în litera, cît în spiritul ei :

Eu cred că pămîntul e plat
asemeni unei scînduri groase,
că rădăcinile arborilor îl străbat,
atîrnînd de ele-n gol cranii și oase,
că soarele nu răsare mereu în același loc.
și nici nu răsare același soare,
ci tot altul, după noroc,
mai mic sau mai mare.

(Cîmp)

Actul poetic este, deci, un act de insubordonare față de autoritatea exclusivistă și rigidă a rațiunii, un refuz al distanțării de realitatea palpabilă și vie : gest fertil de echilibrare, dar și de angajare totodată în jocul proteic al metamorfozelor.

Ca în toată opera lui Nichita Stănescu, *jocul lumii* apare și aici reglat în funcție de doi timpi esențiali sau, mai exact, de două moduri de raportare a subiectului față de univers. Îi numiseră și ilustraseră deja *Elegiile* prin termenii de *contemplare* și *criză de timp*, dar și ritmica alternantă a întregii viziuni, oscilînd între stări de echilibru și „ascetică" concentrare de sine — și mișcări expansive ale „sinelui fugar" (V. Cristea). În *Laus Ptolemaei*, corespondenții lor sînt *rațiunea* și *bunul-simț* — „starea belșugului de timp la îndemînă" și, respectiv, starea celor în „criză de timp", adică a făpturilor supuse schimbării. Încă o dată atitudinea contemplativă marchează distanța, înstrăinarea de obiectul concret, privire neutră în exterioritatea ei („Rațiunea a mutat pămîntul din mijlocul existenței / și l-a făcut să se rotească / în jurul soarelui"), în timp ce „bunul-simț" e intimă comunicare cu existentul reinvestit cu demnitatea unei poziții centrale în univers („Firile lipsite de timp / au lăsat pămîntul în mijlocul universului"). Adevărul se opune minciunii, iluziei și imaginației ce dau culoare vieții — și, din acest punct de vedere, neadevărul ptolemeic se identifică simbolic cu însăși dinamica existenței, asigurată doar prin permanenta raportare dialectică a contrariilor : „Dar el, / el e singurul care a spus neadevărul / și e tot timpul / tot timpul lung în care / cei care au spus adevărul / au avut vreme să și moară. / / Dar el e tot timpul / pentru că tot timpul / se va găsi cîte cineva / care să rostească un adevăr / învingîndu-l, / chiar cu prețul de a se lăsa ars / pe rug".

Acest *joc al lumii*, care face obiectul „demonstrației" lirice, e reliefat cu o mare forță expresivă în însuși *jocul poemului*. Ariditatea limbajului abstract imputată adesea ciclului în discuție, considerat prea demonstrativ (în timp ce poetul țintea, de fapt, să amendeze poetic tocmai raționalitatea abstractă !) este numai apa-

rentă — și numai cine nu e atent la subtila dedublare stilistică a discursului, luînd *ad litteram* propozițiile sale, poate confunda poemul cu o seacă disertație. Se revelează, de fapt, aici o altă nuanță a limbajului ceremonios, cu aparențe „științifice" și „oraculare" din *Elegii* [1], mai precis reversul *ludic* al acestuia. Poetul formalizează discursul, creînd — cum observa odată Nicolae Manolescu — „un mod de a simula limbajul științific" [2], astfel încît conținutul strict noțional trece în plan secund, locul prim și esențial deținîndu-l forma de expresie, *stilul*. Un atare transfer nu este lipsit, desigur, de sens, deoarece funcția sa e de a submina perspectiva comună asupra lumii în favoarea „erorii" poetice, al cărei simbolic exponent e însuși Ptolemeu. Nu e absentă de aici, evident, nici o anume intenție „didactică", „demonstrativă", cu privire la dictatura *sui generis* pe care spiritul creator o instituie asupra realului ; dar ea poate fi dedusă nu atît din „raționamentele" și „teoremele" aparente, cît din structura mai profundă, din logica internă a operei întregi. Cît despre „demonstrația" propriu-zisă, la care s-a făcut aluzie, în ciuda faptului că conține într-adevăr un număr de noțiuni și raționamente științifice, ea e, în realitate, o succesiune de *măști* și *roluri*, un joc în care marile „adevăruri" sînt interpretate cu voită stîngăcie, mimate și deformate prin imitare, astfel încît expresiv și revelator nu e atît „mesajul", cît *spectacolul* pe care îl declanșează. Ceea ce nu vrea să spună, desigur, că în spatele acestor „măști" nu s-ar ascunde nimic ; însă acest ceva face corp comun cu „masca", e trăit ca gesticulație și organizare scenică a rostirii — bucurie a participării nemijlocite la „eveniment". O astfel de mică „scenă", de o solemnitate afectată și cu un foarte fin aer parodistic este *Prelecțiunea* lui Ptolemeu în fața poetului-discipol : „Ptolemeu mi-a zis : / Două sînt felurile

---

[1] Asupra acestui tip de joc discursiv Șt. Aug. Doinaș a făcut observații pertinente în volumul *Poezie și modă poetică*, București, Eminescu, 1972.

[2] *Nichita Stănescu, „Laus Ptolemaei"*. în *Contemporanul*, 1968, nr. 49, p. 3.

firii de a fi : / starea belşugului de timp la îndemînă, / adică starea contemplării, / şi starea lipsei de timp, adică / starea crizei. / / După aceea a tăcut. / / Am căutat hîrtiile şi am scris : / — Contemplaţia, adică staticul firii, / cel care din plictiseală se schimbă pe sine ; / criza de timp, adică, / starea firii care din oboseală / rămîne-mbrăcată în vechea sa haină, în scutecul naşterii sale".

Se observă imediat voita stîngăcie a interpretării („discipolul" preia, metaforic, adevărurile Maestrului, urmărindu-l cu o atenţie ce nu-l împiedică să-i deformeze mesajul, dîndu-i o înfăţişare mai concretă, un plus de plasticitate şi viaţă). Emoţia ce se degajă din asemenea versuri este rezultatul tocmai al supunerii naive la convenţia jocului, al libertăţii „repetiţiei" unui model dat — fapt relevabil şi în alte texte care, sub titluri foarte pretenţioase în solemnitatea lor doctorală, cuprind adevăruri banale, a căror banalitate a şi fost amendată, dealtfel, de unii contestatari grăbiţi. Dar în poeme precum *Despre firile contemplative, ce spun ele şi despre unele sfaturi pe care am a le da,* însuşi titlul avertizează asupra atitudinii ludice, iar lectura textului arată limpede că accentul nu cade pe adevărul conceptual transmis (chiar dacă acesta nu e cu totul indiferent), ci pe jocul său secund, configurat de dinamica discursivă : „Firile contemplative iubesc raţiunea / Raţiunea a mutat pămîntul / din mijlocul existenţei / şi l-a făcut să se rotească / în jurul soarelui [...] Dau sfat : / cei care au pus pămîntul / să fie slugă soarelui, / să-i caute justificare. / Altfel e trist pe pămînt".

Înşiruirea şcolărească de propoziţii, locuri comune, tonul jucat-ceremonios al „sfatului", alunecarea spre limbajul familiar şi, în fine, „motivarea", insolită în context, a intervenţiei discursive, creează, împreună, acel aer spectacular ce schimbă radical natura raportării faţă de „mesaj". Nu mai rămîne aproape nimic din ariditatea „conţinutului de idei", ci se afirmă, dimpotrivă, plăcerea jocului cu cuvintele, a mimării unor *situaţii discursive.*

Despre un asemenea mimetism stilistic s-a şi vorbit dealtfel în critică, observîndu-se, de pildă, că în *Laus*

Ptolemaei „definiția e redusă la sensul ei ritualic". O distincție se cere totuși făcută între nuanța ironic-umoristică a unor „înscenări" de tipul celor citate mai sus și formele discursive care, ca în *Elegia întîia*, își conservă acea gravitate solemnă, împrumutată de la textele sacre, din cărțile de înțelepciune, din narațiunile mitologice ori poezia gnomică universală. Poetul le va „imita" pe acestea din urmă ori de cîte ori, în mișcarea alternativă caracteristică viziunii sale, va opta pentru ipostaza „contemplativă". Secțiunea a treia a ciclului în discuție, intitulată *Despre înfățișarea lui Ptolemeu*, preia astfel modelul liturgic al „laudei" într-o suită de propoziții exclamative, puternic subliniate ritmic : „El e : / cel mai frumos, / cel mai înalt ! / / El e : / cel mai înalt, / și cel mai crezut ! / / El e : / cel mai blînd / și cel mai aspru !"

Altă dată, în *Axios ! Axios !*, un model similar e reconstruit în „versetele" sentențioase ce elogiază figura mitică a Adevărului existențial, în continuarea perspectivei „ptolemeice" („Axios ! Axios ! / El e demn, el e demn ! / I se cuvine ! / El este ! El este !") ; ori chipul „totemic", cum s-a spus, al „mai-marelui peste vorbire", apariție generînd spectacolul „fricii și cutremurării", ca orice zeitate terifiantă („O, mai-marele gustă vorbirea, / are dinți la urechi, / se hrănește cu sunetul cuvintelor. / El are dinți la nări, / se hrănește cu mirosul cuvintelor, / dar nu are gură, nu ..."). Poemul *Aleph la puterea Aleph* propune, la un moment dat, chiar schița acelui „spațiu sacru" care, izolat de realitatea „profană" cotidiană, acordă rostirii din perimetrul lui un statut aparte. Gesticulația și tonul solemne subliniază acest statut : „Aflîndu-mă în punctul numit Aleph / m-am ridicat și am zis : / / Numerele sînt numele punctelor [..] Numele cifrei șapte reprezentînd șapte copaci / este mai mare decît / numele cifrei șapte reprezentînd șapte furci [..] Un număr în viteză este mai mare / decît un număr care stă".

Asemenea false teoreme (pe care le putem descoperi și în *Cîteva generalități asupra vitezii* din ciclul *Laus Ptolemaei* — vezi : „Viteza de existență a unei pietre / e mai lentă decît viteza de existență / a unui cal") sînt tipice pentru „arta combinatorie" manieristă, putînd fi

înscrise în formula „sofismelor lirice", identificate de un G. R. Hocke într-o producție lirică multiseculară. „Paralogismele", „falsele silogisme" proliferează în această parte a creației lui Nichita Stănescu, deschizînd calea liberului joc asociativ ce va domina cărțile următoare, de la *Belgradul în cinci prieteni* și *Măreția frigului* pînă la *Epica magna* și *Operele imperfecte*. Odată declanșat, jocul discursiv continuă amețitor, alimentat de pura plăcere a „combinării" vocabulelor, a construcției unor simulacre de raționamente, ca o probă a forței productive inerente poemului :

> Dacă un șir de puncte poate
> fi
> egal cu toată infinitatea punctelor
> la un loc,
> dacă viteza grupului de puncte este egală
> cu viteza tuturor punctelor din univers,
> la un loc,
> atunci și numele punctelor acelora
> este egal cu numele tuturor punctelor
> la un loc ...

O concluzie hiperbolică demască, în final, jocul conștient al poetului : „Deci — spune el, cu o gravitate mimată — taina dreptății și a nedreptății / stă în punct și în numele lui". Caracterul ludic al întregii construcții devine și mai evident atunci cînd, după exprimarea satisfacției de demiurg al limbajului (într-o formulă modelată după Cartea Genezei : „Am zis, și mi-a plăcut, și m-am bucurat") poetul „descoperă" că totul n-a fost decît un *vis*, un *joc* pe marginea teoriei mulțimilor a lui Georg Cantor : „— Cum, strigai, dorm ? / — Da, mi-a răspuns, dormi !".

O astfel de procedare arată cît de consubstanțială îi este viziunii poetului atitudinea ludică. Întoarsă spre „lumea obiectelor", privirea sa descoperă, între rarele momente de echilibru contemplativ, un univers în permanentă mutație, căreia fantezia îi amplifică enorm spațiul de mișcare. În teritoriul infinit al semnelor, un cosmos marcat de aceeași patimă a metamorfozei își înscrie con-

tururile niciodată definitive. Poetul forțează sensurile și formele, dislocă structurile logice și lingvistice, le recompune în construcții puternic deformate, așază pe același plan noțiunile cele mai abstracte cu obiectele care cad sub simțuri, refuză ierarhiile stilistice, dar știe să dozeze savant efectele oricărui nivel al expresiei în construcții insolite. Încercînd să caracterizăm principalele deschideri ludice ale poeziei lui Nichita Stănescu, s-ar putea contura, credem — chiar dacă ele nu se delimitează net unele de altele și își încalcă permanent teritoriile —, trei asemenea mari perspective : le-am numi, în funcție de accentele majore care le definesc, *jocul în lume*, *jocul lumii* (lumea ca joc) și *jocul ca lume*.

Cea dintîi — prin care jocul se definește ca mod al desprinderii și delimitării eului poetic de lumea *dată* (și de *limbajul* amenințînd să se stereotipizeze, al unui anume context socio-cultural, față de care reacționează) capătă relief îndeosebi în prima etapă a scrisului lui Nichita Stănescu. Într-o „lume a obiectelor", moștenită, care apare ca insuficientă spiritului tentat să propună el însuși un univers, mai dinamic și mai complex, „fantezia dictatorială" se afirmă ca factor de concurență, de provocare și construcție. Cu timpul, pe măsură ce mișcarea imaginației se impune ca *realitate* decisivă, se poate vorbi de un *joc al lumii* în strictă, exclusivă dependență de dinamica lăuntrică și în consonanță cu ea. Întreg acel spectacol al metamorfozelor și al subiectului însuși, oscilînd între „contemplarea lumii dinafara ei" și „amestecul cu obiectele pînă la sînge", este, în fond, asimilabil acestei deschideri vizionare. Cum am avut ocazia să observăm, „jocul lumii" apare „reglat", la poetul nostru, de un ritm intern, ce poate fi raportat la diverse modele mitico-filosofice, de la viziunea heraclitiană a lumii — ca „armonie de tensiuni rînd pe rînd încordate și destinse", ori a timpului ca un „copil care se joacă" — pînă la dialectica hegeliană. Am putea adăuga la seria acestor modele și *taoismul* (la care a făcut aluzie și D. Micu, comentînd *Necuvintele* [1]), postulînd existența unui Principiu universal ca sursă inepuizabilă și eternă

a tuturor lucrurilor, imanent vieții înseși, care e *„la realtà nel suo continuo divenire,* întreaga realitate privită în devenirea ei fără sfîrșit, fluxul totului către entropie, în termenii științelor fizice“ [2] — principiu care „prezintă o continuă emisiune și o continuă întoarcere“ încît „Totul se reduce la acest sublim du-te-vino, suveică alternînd, ce țese din nou întreaga urzeală a Cosmosului“ [3].

În jocul dintre *unu* și *multiplu,* dintre *eu* și *altul,* dintre indeterminarea haotică a lumii ca virtualitate pură și universul făpturilor individualizate și determinate temporal, subiectul poetic apare cînd angajat într-o stare de entuziasm al participării și provocării la metamorfoză, cînd retras într-o rece, distantă contemplație. Acord cu jocul lumii și refuz al acestuia : stare „trimbulindă“, ca în acest *Cîntec în doi,* din *Necuvintele:*

> Noi nu vrem să fim geniali
> noi vrem să fim trimbulinzi,
> legați cu o tremurată culoare
> în față, la volan, de oglinzi,
> mereu balansînd spre-un adînc
> și el mereu în mutare —

și încremenire ascetică, „hiperboreeană“, a pietrei „din care sculptați sînt doar sfinții“, stare „fără de metamorfoză“, în care „Nu mai avem cu ce să avem timp“ *(Fără de metamorfoză,* în *Operele imperfecte).*

Dacă „amintiri nu are decît clipa de-acum“, dacă nimic nu rămîne în el însuși mai mult / decît o foarte singură dată“ — cum postulează acea *poetică a instantaneului* configurată în spațiul metamorfozelor — înseamnă că trăim într-o lume a relativității totale, dominată de impulsuri spontane, de o energie imanentă și fără finalitate transcendentă. „Lume în-

---

[1] D. Micu, *Nichita Stănescu, „Necuvintele“,* în *România literară,* 1969, nr. 42, p. 11.

[2] Etiemble, *En relisant Lao-Tseu,* introducere la *Tao tă king,* Paris, Gallimard, 1969, p. 48. Criticul francez citează o opinie din *Rivista critica di storia della filosofia.*

[3] A. Castellani, *Introduzione,* la vol. *La regola celeste di Lao-Tse,* Firenze, Sansoni Editore, 1954, p. LIV—LV.

truna schimbată" — zice poetul, ale cărei ipostaze alternează în virtutea unui proces de autoreglare. Nu sîntem departe de taoism, și mai ales de acel verset al lui Heraclit, care spune că : „Această lume, pentru toți uniform alcătuită, n-a fost creată de nici un zeu, și de nici un om. Ci ea a existat întotdeauna, există și va exista întotdeauna, foc veșnic viu, aprinzîndu-se cu măsură și stingîndu-se cu măsură" [1]. În orice punct și în orice moment al Totului se pot naște și pot muri ființe, urmînd aceluiași impuls inițial, atingînd nivelul maximei înfloriri și retrăgîndu-se apoi în indeterminarea primară. Din acest „joc al lumii" lipsește *jucătorul* (în ultimă instanță, chiar subiectul poetic, apărînd ca agent al transformărilor din spațiul exterior, pare prins și ghidat de marele flux universal care-i „regizează" impulsurile !). *Jocul lumii* e însuși numele infinitei disponibilități a universului de a se ipostazia, de a *apărea* în mișcarea devenirii fără sfîrșit. Iar *apariția* este — reluînd expresiva formulare a lui E. Fink : „masca în spatele căreia nu există nimeni, în spatele căreia nu există nimic altceva decît tocmai nimicul". De aici filosoful german putea trage concluzia că : „Omul — în calitate de jucător — există în chipul cel mai deschis față de lume atunci cînd respinge toate criteriile și se menține în nelimitat" [2].

Asemenea considerații sînt cu atît mai valabile pentru *poetul* care „se joacă". În orice caz, ele se aplică perfect viziunii lui Nichita Stănescu, poet la care — cum am putut deja constata — universul apare ca *spațiu al virtualității sensului, deschis invenției infinite*. Ca la foarte mulți dintre creatorii moderni, avem de-a face la el cu acea „idealitate" sau „transcendență goală" (remarcate de Hugo Friedrich) : o „dinamică a tensiunii fără rezolvare", care e la el *tensiunea spre sens*, năzuința de a încorpora în expresie cît mai mult, dacă nu totul, din înțelesurile bănuite abia, aproximate doar în discursul mereu imper-

[1] Yves Battistini, *Trois présocratiques*, Paris, Gallimard, 1968, p. 34.
[2] E. Fink, *op. cit.*, p. 239.

fect și incomplet. Locul transcendenței e luat aici de *Inefabil*, marcîndu-se o anumită limită, relativă, a expresivității. Astfel încît, așa cum *jocul lumii* se desfășoară oarecum fără criterii, în spontaneitatea lui absolută, *jocul discursiv* va fi propus și el ca desfășurare spontană a mișcării inventive, suportînd doar constrîngerea acelei ritmici „pulsatorii" — și ea relativă — de creștere și descreștere, căreia i se supun toate obiectele lumii.

Căci și „fantezia dictatorială" a poetului urmează o traiectorie similară celei pe care se înscrie orice fenomen ; de la un prim impuls, pozitiv, instituind imaginația ca adaos, completare sau substituire a realității date, printr-o nouă creație („cînd se sfîrșea cerul inventam ceruri albastre" etc.) pînă la epuizarea sau numai „oboseala" ei — revelație a condiției de mim perpetuu, a „blestemului", ca „oricînd să-ncepi de la-nceput / viața ta de nenăscut" — avînd drept consecință nostalgica năzuință a întoarcerii în indeterminarea primară a *uniculuí*. Caracterul arbitrar al metamorfozelor universale (și al propriului joc fantezist) dă atunci sentimentul haosului, încît *rîsul* eliberator, candoarea angajării în jocul lumii sînt însoțite de *plînsul*, de tristețea *deficitului de invenție*, a *limitelor imaginației creatoare:*

Ah, rîsu' plînsu'
mă bufnește cînd spun
secundei vechi putrezind
în secunda de-acum.

Ah, rîsu' plînsu'
în ochiul lucrurilor reci
și-n dintele mușcător ca și sceptrul
nevinovaților regi.

(Rîsu' plînsu', în *Necuvintele)*

În viziunea lui Nichita Stănescu *lumea ca joc* apare, deci, ca o dezlănțuire de forțe aproape incontro-

labile, în continuă desfășurare, atingînd momente de apogeu în coagularea cvasigeometrică a formelor și pîndită mereu de amenințarea destructurării haotice. Subiectul poetic se inserează în acest univers al tuturor posibilităților ca parte integrantă, ca un alt *germene*, sursă de infinite ipostazieri, oarecum *condamnat* — cum spuneam — *la metamorfoză*, obligat să se supună, precum în ciclul unei noi *samsara*, fluxului devenirii (v. *Metamorfozele* din *Epica magna*). Cine citește atent opera poetului nu poate să nu observe, dincolo de starea jubilatorie a primelor cărți, și o anume disperare generată tocmai de această *conștiință a damnării*. Lumea lui Nichita Stănescu nu e lipsită de un fel de „cruzime" ; situîndu-se față de limbaj ca față de o nouă *natură*, aceasta îi apare de nenumărate ori ca redutabilă tocmai pentru că este imprevizibilă în desfășurările ei proteice, ca și stihiale, contradictorii și adesea ostile. Lume „sălbatică" — „rostogolindu-se de undeva spre altundeva" — fără o finalitate precisă, devorînd ființa umană și autodevorîndu-se ; să ne reamintim de „Ideea cu gură", de acel : „A (care) îl va mînca pe *îl* și pe *al*" ; de : „este a fost mîncat de către nu este" ; de acea germinație forfotitoare a „ființelor" din cuvinte etc.

Totul — pe scena infinită ce se întinde înaintea unui orizont imposibil de definit ca pozitivitate, pe care apelul poetului la simbolurile unor divinități mitologice nu reușește decît să-l aproximeze extrem de vag. E pentru că, și în cazul său, avem de-a face cu acea „transcendență goală" către care spiritul își lansează liniile de tensiune fără să ajungă vreodată la o reală identificare și configurare a ei altfel decît ca ... imposibilitate de identificare. În golul transcendenței, în absența ei infinită, universul și cuvîntul solidar cu el apar ca realități în veșnic proces de autogeneză, joc fără sfîrșit, creator și destructiv deopotrivă, pe fondul inepuizabilei Totalități. S-ar potrivi aici, în mare măsură, comentariul cercetătorului italian citat mai sus, aplicat viziunii lui Lao Tse din *Tao tö king* : „Cosmosul este etern în cuprinsul termenilor esenței sale absolute, dar nu e tot atît de etern tot ceea ce, în acest perpetuu flux de forme, are indivi-

dualitate ; aceasta ca atare e, dimpotrivă, continuu scufundată în continua devenire. Nu există nici o nemurire personală în adîncul acestui mecanism fatal, exact, nemilos"[1].

A-ţi menţine nealterată individualitatea e, într-o asemenea curgere distrugătoare, o muncă sisifică — şi poemul *Cele patru coerenţe fundamentale* (în *Opere imperfecte*), înfăţişîndu-l pe eroul mitic „căzut de oboseală între oglinzi", pradă spectrului metamorfozei („se înmulţi, micşorîndu-se în nenumărare"), propune tocmai un astfel de discurs despre precaritatea făpturii ieşite din indeterminarea originară a Fiinţei : un „A fi [care] este condamnat prin a fi, / la a nu fi". Dacă „A te naşte este o condamnare la moarte" („prin închisoarea copacului", „prin închisoarea crocodilului", „prin închisoarea ierbii"), *cuvîntul* apare şi el, în această „coerenţă" universală „balansînd între nimic şi nimic", doar ca o metamorfoză, ridicată în alt plan, a aceleiaşi substanţe originare. „Fireşti şi simple, / cuvintele rostite de noi / naşte-vor în alte coerenţe / mai bune trupuri vorbitoare" — spune Sisif, dar rostirea se înscrie, de fapt, şi ea în lanţul nesfîrşit al „coerenţelor" niciodată realizate în forma lor ideală. Pentru că nu există, de fapt, formă ideală, termen ultim la care făptura şi expresia ei să poată ajunge, ci *numai dinamica inepuizabilă a „jocului lumii"*, o mişcare în flux, „legînd de cuvîntul nostru / a doua coerenţă / şi de cuvîntul ei pe a treia / şi de cuvîntul ei / pe a patra, şi..." [2]

---

[1] A. Castellani, *op. cit.*, p. LVI.

[2] O foarte interesantă, surprinzătoare apropiere (care ne-a scăpat în momentul cînd scriam *Nichita Stănescu — spaţiul şi măştile poeziei*, de unde preluăm acest capitol), se poate face între viziunea poetului şi interpretarea „jocului" de către Jacques Derrida, datînd din anul apariţiei *Elegiilor* (1966). Vorbind despre ruptura apărută în istoria conceptului de *structură*, definit, conform gîndirii „clasice" în funcţie de un *centru* unic, vizat de jocul semnificanţilor, filosoful francez fixează această schimbare în momentul din care „a început să fie gîndit faptul că nu există centru, că centrul nu putea fi gîndit în forma unui fiinţînd-prezent, că centrul nu avea un loc natural, că nu era un loc fix, ci o funcţie, un fel de ne-loc,

În felul acesta, *jocul lumii* și *jocul poeziei* converg ; poetul și rostirea sa tind să-și însușească (sînt „obligate" s-o facă) același statut cu al tuturor lucrurilor lumii ; o extremă mobilitate, o disponibilitate totală, o spontaneitate a trăirii în clipă și într-un spațiu deschis unei infinități de înscenări posibile ale actelor existențiale. Dacă lumea este astfel alcătuită încît „nimic nu rămîne în sine însuși mai mult decît o foarte singură dată", dacă, supusă acestui regim al instabilității, ea e scena pe care se poate întîmpla orice și oricît, dacă însăși rostirea e nesigură (pentru că fiecare cuvînt „germinează" forme și înțelesuri nebănuite) — ce poate face poetul altceva decît să ia act de arbitrarul evenimentelor și să încerce periodice evadări în geometrii voite mai stabile și mai durabile ?

Experiența „contemplației", ca și aceea a „metamorfozei" demonstrează însă că eul poetic stănescian *trebuie* — ca în virtutea unui destin — să treacă, alternativ, prin succesiunea acestor stări. Jocul pulsatoriu al lumii își imprimă ritmul în însăși substanța obiectului, în chiar dinamica imaginarului — și invers. Pornirile expansive, deopotrivă cu întoarcerile în „nucleul generator" nu au șansa duratei ; vine mereu un moment (un „deodată") ce schimbă brusc sensul mișcării, încît, pe rînd, subiectul e „posedat" și „deposedat". Ca și cum ceva aparținînd însuși statutului său ontologic l-ar constrînge la o perpetuă alternanță de înălțări și căderi, de înaintări și retrageri. Solidar cu *jocul lumii*, *jocul eului* nu se poate sustrage ciudatului mecanism care-i interzice să

în care se jucau la infinit niște substituiri de semne. Acesta e momentul în care limbajul invadează cîmpul problematic universal ; acesta e momentul în care, în absența unui centru sau a unei origini, totul devine discurs [...] adică sistem în care semnificatul central, originar sau transcendental nu e niciodată deloc prezent în afara unui sistem de diferențe. Absența unui semnificat transcendental extinde la infinit cîmpul de joc al semnificării" (J. Derrida, *La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines*, în *L'écriture et la différence*, Paris, Ed. du Seuil, 1979, p. 411).

rămînă în el însuşi „mai mult decît o foarte singură dată" ; eul e instabil şi proteic ca întreg universul, cu care face corp comun.

Prinsă între asemenea extreme, viziunea poetului este, cum am spus, fie jubilatorie — traducînd încîntarea în faţa imenselor resurse inventive, bucuria realizării unei *ars combinatoria* similidemiurgice, fie elegiacă — exprimînd oboseala şi epuizarea, sentimentul fragilităţii şi efemerităţii oricărui gest constructiv, împins pînă la negarea naşterii înseşi : „În singurătatea lui A / nu-l îndrăzni pe 1". Iar uneori, ca în această *Spunere* (în *Operele imperfecte*), încadrarea în curgerea firească a fenomenelor, acordul deplin cu mecanica jocului mundan anulează frontierele şi ierarhiile, şterge criteriile de raportare la real într-o egală devalorizare a tuturor atributelor, în afară de cel al simplei *e x i s t e n ţ e* — de nejudecat ; căci nu există vreo instanţă supremă capabilă de o atare judecată, ci numai ochiul constatînd neutru prezenţa *a p a r i ţ i i l o r* făpturii :

> Ce bunăvoinţă e a gîndi
> cum fluturele în zigzag fluturînd.
> Ce blîndeţe să ţi se pară că eşti,
> ce dulceaţă mi se pare profesiunea de călău,
> aproape la fel cu dulceaţa de a fi moral.
> Am văzut.
> Am uitat.

Este un moment în care viaţa devine pur spectacol, lăsat să se desfăşoare conform logicii sale ; în perspectiva naturii, nu există nici bun, nici rău, ci numai apariţie şi dispariţie, naştere şi moarte : schimbare perpetuă de roluri şi măşti.

Dar o asemenea neutralitate în faţa *j o c u l u i l u m i i* e o stare de excepţie în poezia lui Nichita Stănescu. Constrînse de mecanica trecerii, care-i modelează propria dinamică interioară, subiectul încearcă succesiv acomodări şi reajustări, situîndu-se adesea în raporturi tensionate cu sine şi cu universul. Cu cît trece timpul, în cărţile posterioare *Viziunii sentimentelor*, libertatea de mişcare e

tot mai puțin aceea a „fluturelui în zigzag fluturînd". Imaginea „jocului lumii" nu mai este perfect echivalentă cu cea construită de *jocul în lume*. Și chiar acesta din urmă își descoperă limitele, de vreme ce evoluează între creșterile și descreșterile repetate mereu. Dar, așa cum universul pare sortit eternei prefaceri, angajat în fluxul ce generează și distruge forme, poetul nu se poate sustrage tentației de a propune jocuri mereu reînnoite ale imaginației, tot alte forme (combinații) posibile în spațiul plasmatic infinit al Cuvîntului. *Poiesis*-ul său își evidențiază atunci analogia cu gestul întemeietor al unui presupus demiurg, sau — putem spune acum — cu acea veșnică mișcare a materiei structurîndu-se și destructurîndu-se periodic, într-un joc fără jucător și fără altă finalitate decît provizoria împlinire în sine a individualității menite să cedeze imediat locul alteia, într-o succesiune fără sfîrșit. Față de substanța inepuizabilă a Verbului, fiecare poem apare ca un proiect existențial egal ca valoare cu oricare altul, întrucît se împărtășește din aceeași substanță fără să o extenueze, dovedindu-i doar capacitățile de „încarnare". Verbul e și el, într-o asemenea perspectivă, un fel de forță elementară ce nu suferă vreo degradare, oricîte *nume* i s-ar da. Mai degrabă se epuizează mulțimea *numelor* decît el, care este — cum spune undeva poetul — „tatăl tuturor numelor". De aici, acea frenezie a numirii, „foamea de cuvinte", dar și exasperarea de a nu atinge niciodată *totalitatea* sensului, și proiecția utopică a acelui ceva „dintre auz și vedere", a „urechii încă neinventate de ere".

În spațiul purei potențialități a Sensului, poetul se află ca înțeleptul taoist înaintea marelui Principiu, cel de nenumit în totalitatea sa, căci orice nume nu e în stare să cuprindă decît limitatul și relativul fenomenelor : „Tao, cel pe care încercăm să-l cuprindem, nu este însuși Tao ; / numele pe care vrem să i-l dăm nu e numele ce i se potrivește. / Fără de nume, el reprezintă obîrșia universului, / cu un nume, el e Mama tuturor făpturilor" [1].

[1] Lao Tse, *Tao tö king*, Paris, Gallimard, 1969, (cap. I).

Poezia e însă numire, libertate și limită a numirii ; iar viziunea lui Nichita Stănescu se constituie, cum am văzut, tocmai în funcție de o asemenea *tensiune spre expresie*, spre *propunerea a cît mai multe ipostaze ale Sensului lumii*. Și vine un moment cînd labilitatea discursului încercînd să surprindă posibila geometrie esențială a jocului universal apare atît de evidentă încît din această nesiguranță a aproximării ei se naște, paradoxal, singura certitudine a poetului : aceea a *prezenței cuvîntului*, în realitatea lui evasisubstanțială, dincolo de orice adevăr al lui ca *semn altceva decît sine însuși*. Din *mimetic*, discursul poetic devine *autosemnificant* ; funcției *expresive* i se substituie una *autoreferențială*.

Această devalorizare acceptată a *mimesis*-ului și concurarea lui de către *phantasia* are — cum am putut deja observa — o justificare profundă în chiar logica internă a viziunii poetului. Ea e expresia unui eșec resimțit la nivelul demersului de cuprindere în discurs a *jocului lumii*, dar și consecința descoperirii limitelor propriilor posibilități de invenție în acel spațiu infinit al Sensului potențial. În ultimă instanță, poetul e cel mereu respins de „Altceva" și de „Altunde" — adică de ceea ce depășește frontierele inerente conștiinței și sensibilității umane. „Mai-marele peste vorbire", dar mai ales Îngerul din atîtea poeme (îndeosebi în *Măreția frigului*) sînt simboluri marcînd tocmai această zonă a indicibilului, limita convențională a *expresiei*. Imperativul rilkean din *A unsprezecea elegie* : „Să spui semințelor că sînt semințe, / să spui pămîntului că e pămînt" — rămîne doar temporar valabil, în limitele acceptării lumii, fie ea transformată în „inima nevăzută" — despre care vorbise autorul *Elegiilor duineze*. Căci mai toată experiența lirică de mai tîrziu evidențiază nevoia lăuntrică de transgresare a acestui spațiu de *recunoaștere* a realului și de *adeziune* la el în căutarea unor altor orizonturi. Un poem din *Măreția frigului*, purtînd semnificativul titlu *Plus unu mai puțin*, sugerează o atare insuficiență,

nesiguranța spiritului în fața realului proteic, sub aparențele căruia nu poate descoperi sensul căutat ; interogînd fenomenul în perspectiva esenței, spiritul rămîne fără răspuns, într-o stare de căutare febrilă, de agitație agravată progresiv, pînă la pierderea oricărei ordini, încît textul devine o succesiune hazardată de invocații ale obiectelor, într-o curgere aluvionară, din ce în ce mai precipitată : „Spune-mi, poate că tu, secundă, tu, / poate că tu ești dumnezeu / și nu vrei să-mi spui că tu ești / din dispreț pentru mine că nu știu / nu știu / cînd ai trecut. [...] șoarece, tu, poate că tu ești, / poate că tu, pomule, poate că tu, / șarpe, poate că tu, porcule, frînghie, sînge".

Pe de altă parte, înaintea Îngerului, percepția universului apare relativizată la extrem, ca și proiecțiile înseși ale imaginației ; poezia devine atunci o „confesiune a răului visător", cuvintele nu mai sînt decît niște „nobile paleative de serv". A fi „singur cu limbajul" nu are, deci, pentru Nichita Stănescu un sens univoc. În raport cu lumea obiectelor sau ca instrument al liberului joc al fanteziei, limbajul se revelează, alternativ, ca omnipotent sau ca lipsit de forță. Atotputernic, în măsura în care reușește nu o dată să domine lumea, subordonînd-o propriei mișcări constructive — subordonat el însuși, atîta timp cît, în chiar relațiile sale cu universul, apar momente de ezitare. Și, mai mult însă, limbajul e înfrînt în raport cu exigența surprinderii inefabilului, a înlăturării barierelor ce hotărnicesc expresia.

Astfel încît *jocului în lume* și tentativei de cuprindere în cuvînt a *lumii ca joc* li se alătură cealaltă deschidere ludică : a purului *joc al poemului*, tinzînd să se elibereze de orice dependență față de exterior. Abia acum poetul e cu adevărat singur cu limbajul, cedînd — la fel cu marii predecesori din lirica modernă — inițiativa cuvintelor. E o soluție care, deși imperfectă (întrucît marchează în mare măsură o renunțare și o înfrîngere), reprezintă totuși un fapt pozitiv : limbajul cîștigă demnitatea realului, a unui univers suficient sieși. În *literalitatea* poemului se afirmă o nouă șansă a cuvîntului de a dura. Nu mai mică, în orice

caz, decît a oricărei realități a lumii date, cuprinse în fluxul neîntrerupt al devenirii.

Există, în *Măreția frigului*, un poem : *5, 4, 3, 2, 1, 0* care „descrie" mișcarea de translație dintre real și imaginar : numărătoare inversă, marcînd progresiva desprindere de obiect a discursului, saltul în metaforă, în lumea *s e m n e l o r*. Obiectul „negat" prin simbolizare e ales, cu bună știință, dintre cele reputate ca „urîte" și „nepoetice", pentru o demonstrație *sui generis*, solidară, oarecum, cu demersul arghezian înscris sub emblema „esteticii urîtului". Ceea ce se pierde ca realitate brută se vrea cîștigat în puritatea imaginii :

> Din omida aceea scîrboasă
> mi s-a tras dorința de a scrie versuri.
> Din pricina aceleia mi s-a tras obiceiul
> de a mă bucura că pot să-mi exprim în vorbire
> mizeria.

După cum se vede, poetul supralicitează, de la început, în ambele sensuri — exagerînd actoricește efectul întîlnirii cu realitatea repugnantă și minimalizînd calitatea propriului discurs. Grefată pe un sumar schelet epic („evenimentul" are loc în curtea unei cazărmi, deci într-un spațiu al ordinii celei mai „realiste", și constă în descoperirea — „într-o recreație nedormită" — a... omizii ce se tîra în palma unui camarad), descrierea obiectului e astfel orientată încît devine, pe parcurs, o paradoxală „reabilitare" a lui. Mimînd uimirea ingenuă, poetul se lasă fascinat de umila făptură supusă contemplării cititorului-complice, luat drept martor al insolitei apariții : „Ea avea ciucuri oranj, ea avea / peri, dacă vă puteți imagina aceasta. / Păroasă ea era și ea avea peri. / Peri strălucinați... / (mi-a luat Dumnezeu versul cel bun)".

Și jocul continuă, în virtutea inerției discursului ce caută să se împlinească, rotunjindu-se într-un „sens" :

„Aici trebuie să opresc vorbirea aceasta, / *Dar nu pot s-o opresc / din dorința de a mă justifica*" (s.n.). O nouă supralicitare a atributelor negative ale obiectului — „Eu o priveam și rău mi se făcea / și greață mi se făcea pe cînd o priveam / și foarte mare neliniște mi se făcea / și jeg, de omidă" — pregătește, de fapt, surpriza rupturii discursului, brusca lui cotitură către un plan al „transfigurării" simbolice. Intervenția Soldatului din secvența următoare are valoarea unei *voci* menite să marcheze epuizarea descripției directe, anunțînd totodată schimbarea perspectivei, substituirea obiectului real cu o imagine sintetică, mai pregnantă și mai „pură", care rămîne să domine pînă la sfîrșit poemul, constituindu-i, de fapt, „justificarea" ce-l impulsionase. „Semnalul" simbolic e reluat în mai multe rînduri, pentru a se impune ca unică prezență semnificativă :

Soldatul mi-a spus :
— Nu vezi cum curge dintr-o palmă într-alta ?
Ca o pată de umbră ! mi-a spus soldatul.

Ea curge ca o pată de umbră
dintr-o palmă într-alta
Ca o pată de umbră !

Am repetat și eu aceasta :
„Ca o pată de umbră".
Mi-era o scîrbă deplină de omidă,
dar ea curgea dintr-o palmă într-alta
Ca o pată de umbră.

De aici mi se trage obiceiul
din scîrba de omidă mi se trage obiceiul.
blestematul obicei de a scrie versuri.

Ca o pată de umbră !
îmi spuse soldatul.
Ca o pată de umbră îi răspunse soldatul.

Realului i se substituie o emblemă a lui, care îl domină suveran ; imaginarul cucereşte (şi compensează) prin cuvînt un spaţiu vidat, încetul cu încetul, de prezenţa concretă a obiectului. *„Evenimentul" poemului devine poemul însuşi, mişcarea lui genetică ;* de la „omida scîrboasă" la „pata de umbră", ceea ce se petrece e chiar spectacolul construcţiei simbolice : dispărînd, obiectul lasă în locul său un *semn,* obsedant şi neliniştitor pentru conştiinţă.

Noua realitate, pe care o reprezintă jocul poemului, primeşte un fel de justificare mitică în *Scurtă vorbire* (tot din *Măreţia frigului).* Construit sub forma unui dialog între poet şi o realitate indeterminată, ce nu-şi dezvăluie adevărata identitate decît în final, textul „rezumă" oarecum, într-un scenariu exemplar, ecuaţia eu-univers ale cărei variante le-am putut întîlni pe parcursul întregii opere. Cel ce întreabă e întotdeauna poetul, iar întrebărilor sale vocea misterioasă a „interlocutorului" le răspunde invariabil afirmativ, acceptînd orice ipostază şi aproximare, orice provocare la „epifanie". „Chestionarul" e astfel condus încet, din apeluri rugătoare şi dubitative, întrebările se transformă în imperative ale prezenţei, iar supoziţiile primesc imediate confirmări : universul lui *ca şi cum* devine realitate a lui *este.* E un joc al reciprocei subordonări şi dominaţii între termenii dialogului — unul traducînd marea disponibilitate a subiectului creator, celălalt sugerînd potenţialitatea infinită a sensului lumii ; căci numele acestuia din urmă, dezvăluit la sfîrşitul poemului, este *Afirmaţia* însăşi : DA — ipostaziată ca enigmatică forţă mitică, analogă Fiinţei atoategeneratoare, ce se manifestă prin puterea magică a Logosului :

— Vrei să trăieşti numai pentru mine
şi singur
şi fără umbră, cum fără umbră este
cifra unu ?
— Da !
Dar tu eşti dus, dar tu uneori eşti
aidoma animalelor de cîmp.

— Nu uneori, —
întotdeauna ești ca un animal de cîmp.
— Da. Într-adevăr, întotdeauna sunt
ca un animal de cîmp.
— Tu nu ești ca un animal de cîmp, —
tu ești chiar un animal de cîmp.
— Da. Eu sunt un animal de cîmp.
— Mi-e scîrbă de tine, dar în același timp
mi-e foame de tine
și în același timp mi-e și dor de tine.
Lasă-mă să-mi fie dor de tine !
— Da. Te las să-ți fie dor de mine.
— Nu, nu poate să-ți fie dor niciodată
de un animal de cîmp ;
și nici foame nu poate să-mi fie de el ;
cel mult aș putea uneori să-l disprețuiesc.
Hai, mă lași să te disprețuiesc ?
— Da. Te las să mă disprețuiești.
— Am ajuns să vorbesc cu toate animalele ;
— mă port de parcă aș fi cosmic ; —
de fapt, cine ești tu, bestie ?
— Cine să fiu ? Eu sunt da.

Discursul poetic se definește astfel, treptat, ca *loc al afirmației omnipotente*. Teritoriu al sensului și expresiei virtuale, el acceptă în perimetrul său, acordîndu-i statut de realitate, orice rostire — smulgere din muțenie și absență, întrupare din haosul preverbal a unei *prezențe*. Compoziție superior „didactică", *Scurtă vorbire* înscenează, în ultimă instanță, confruntarea poemului cu sine însuși : el își este sieși răspuns. Avem, aici, încă un mod de afirmare a *literalității* poeziei, o definire a acesteia ca primă și ultimă realitate a cuvîntului substantificat. E vorba, însă, și de o resituare a ei (și a poetului) într-un *spațiu de joc:* joc „cosmic", identificat cu însuși jocul textului, înlocuit de jocul textului. În spațiul virtualității pure, rostirea are o funcție de întemeiere, permanent confirmată de inepuizabila „substanță" cosmică / verbală. Pe acest orizont etern-afirmativ se proiectează multitudinea ipote-

zelor-ipostazelor tranzitorii ale Sensului, spectacolul metamorfozelor unei „realități" niciodată „ultime". Este un joc de o facilitate ce devine suspectă, cum suspectă e și docilitatea cu care veșnicul DA se lasă modelat în fluxul discursiv. De aci, o anume neliniște, provenind tocmai din această extremă disponibilitate ce permite orice aproximare a Sensului, fără nici o diferențiere ierarhică a „figurilor" sale și în afara oricărei limitări. De vreme ce, în libera mișcare a spunerii, totul capătă o egală îndreptățire, nu e greu ca bucuria omnipotenței Verbului să fie ambiguu acompaniată de o stare de derută în fața noncontradictoriului absolut, a nivelării valorice — ca să spunem așa — a oricărui act discursiv. Prin acest poem, Nichita Stănescu pune un nou accent, poate cel mai apăsat, asupra sensului eliberator al creației. Totul devenind real prin rostire, poetul (și poemul) se degajează de starea de subordonare în raport cu ceea ce este altceva decît el ; instanța simbolică a Afirmației generalizate îi acordă dreptul nelimitat la construcția unei infinități de ipoteze (ce sînt tot atîtea ipostaze și măști), „consimțind" la jocul perpetuelor modelări și remodelări ale plasmei verbale. Textul, ca spațiu al metamorfozelor fără frontiere își găsește în felul acesta o justificare de factură mitică.

În *Anatomia, fiziologia și spiritul*, partea finală (din *Epica magna*), asistăm la desfășurarea unui demers oarecum similar ; simpla rostire devine imperativ al întemeierii unei similirealități ce se impune pregnant, poezia nefiind în fond altceva decît descrierea acestui proces genetic, a tensiunii spiritului în *afirmarea* și deci *realizarea* viziunii : „Să treacă o pasăre printre noi doi. / Ba nu, *trece* o pasăre deasupra mea. [...] Aripile ei mari și moi și mov / ca de mîl transparent / abia se înclină / sprijinindu-se pe stîlpii aerului. / Ba nu, eu mă clatin atîrnînd / de capătul privirii mele / ca un spînzurat de frînghie / Ba nu, trece o pasăre magnetică lenește, statică / În liniște, cînd dă din aripi / parcă se deschid ferestre / Ba nu, se aud cum se deschid ferestre / de parcă o pasăre moale / ar zbura lenește / Ba nu, se deschid ferestre și o pasăre / Ba nu, aripa păsării parcă des-

chide ferestre". Mișcarea zigzagată, ezitantă, a imaginației, impulsurile contradictorii prin care se încearcă închegarea imaginii în cuvînt și instaurarea ei ca prezență se încheie în mod semnificativ sub semnul aceluiași Da — victorie a Verbului care, rostindu-se, întemeiază : „E liniște, trece o pasăre / de parcă ar deschide ferestre / aripile ei sunt ferestre. / / Da".

O atitudine încă mai radicală, în sensul reliefării exclusive a caracterului autoreferențial al poemului, fusese exprimată deja în textul de factură ludică, intitulat la modul mimat-retoric : *Ce este viața ? Cînd începe și încotro se îndreaptă ?*, din *Necuvintele :*

În toate părțile deodată, zise
cel fără părți.
Într-o singură parte, zise
Partea.

Ce este ?
Cum, ce este ?
Este pur și simplu.
Adică E, adică S, adică T, adică E.

Primul E mai vechi decît ultimul E.
Atît.

Astfel formulat, poemul e o replică la mai vechea „pedagogie a cuvintelor" („Îmi învățam cuvintele să iubească" etc.) și o absolutizare a valorii invenției în raport cu exterioritatea realului dat. Nu cuvintele trebuie să învețe realul, să-l vadă și să-l asimileze în substanța lor, ci ele însele trebuie *văzute*, ca realitate ; proclamație de independență, ce respinge acum proba exteriorului ca neconcludentă și inutilă. Curiozității prozaice în căutare de confruntări și dovezi i se răspunde suveran-ironic, ca din incinta unui nou Isarlîk :

— Ei, ce vezi, spune-ne, spune-ne ?
— Văd cuvinte

— Spune-le, spune-le !
(Eu tac sub ciocîrlii ca și nainte)
Vine mutu la mine, mă-ntreabă :
Ce ?
— Ceapă !
Ce ?
— Cecsina !

(Ce, în Necuvintele)

Poetul face tot mai frecvent, de acum înainte, gestul retragerii în teritoriul infinit disponibil al textului, într-o libertate pe care, în chip paradoxal, numai el i-o poate asigura. Cel ce vrea să pătrundă în acest spațiu trebuie să accepte alte reguli ale jocului decît cele însușite în lumea dată. Neacceptarea (sau nepriceperea) îl condamnă să rămînă străin de un univers care-i contrazice în fiecare clipă obișnuințele și convențiile. În fața unei asemenea mentalități profane, poetul reacționează brutal, interzicînd orice replică.

O piesă definitorie precum *Matematica poetică* (din *Măreția frigului)* trasează net frontierele jocului poematic, afirmîndu-i orgolios neatîrnarea și considerînd cu o privire ironică deruta spectatorului format la școala unei ordini stabile, raționale a universului : „Unu și cu unu nu fac doi [...] Unu tare și cu unu moale / fac unu tare și cu unu moale / sau o cămilă. [...] Scuip pe 1 / Plîng pe 1 / / Dau cu piciorul în 1 / / — Ai înnebunit, îmi spune Pitagora". Iar finalul sună ca o ușă trîntită în fața spiritului pozitiv și conformist : „Matematica s-o fi scriind cu cifre, / dar poezia nu se scrie cu cuvinte. / Cucurigu !".

O asemenea sfidare — cea mai orgolioasă, poate, din cîte s-au manifestat în lirica românească — nu poate veni decît din partea unui subiect creator care ține să-și construiască un statut de absolută independență, procedînd la o radicală înlocuire a *mimesis*-ului cu *phantasia*, ca *poiesis*-ul. Ipostaza artizanală a poetului ce doar *c o n c u r e a z ă* natura (ca la Arghezi) este larg depășită aici.

Poezia nu e nici un „joc secund, mai pur", în înțelesul dat de un Ion Barbu, căci ea nu apare ca demers de ordonare în geometrii ideale a unei realități fenomenale confuze și „nedemne". În grade diferite de intensitate, și cu rezultate estetice inegale, actul poetic evoluează, la Nichita Stănescu, de la remodelarea realului în funcție de dinamica intelectual-afectivă a subiectivității, de impulsurile imaginarului, la extrema unui discurs degajat de orice servitute exterioară sieși, rămas să se reprezinte singur, în *litera* lui. Niciodată sigur de sine — acest discurs, aleatoriu mereu, într-o realitate și un imaginar aleatorii !

Însăși natura viziunii poetului, schițată în primele cărți și consolidată apoi cu fiecare nouă apariție, lăsa să se întrevadă rolul important pe care urma să-l dețină jocul discursiv. De la universul obiectual, conceput ca spațiu de rezonanță, la ampla desfășurare a metamorfozelor de mai tîrziu, „lumea întruna schimbată" a poetului se reliefa ca atare printr-o dinamică asociativă ce aglomera la maximum aria poemului. Imagine a unui univers în perpetuă germinație și în expansiune tentaculară, așezată sub semnul „foamei" (de real sau de cuvintele care-l exprimă, sau substituie printr-o proprie realitate), spațiul textului se înfățișa nu o dată dominat de mișcarea cumulativă a discursului, tinzînd să cuprindă cît mai multe elemente pînă la epuizarea tensiunii ce-l anima. O propoziție ca aceea din *A treia elegie* : „Iată pînă unde se poate ajunge" — la care ne-am referit — putea fi descifrată în țesătura cea mai intimă a poemelor, înscriind, ca în filigran, un model lăuntric, o diagramă a rostirii. Iar acestei acumulări îi corespundea simetric, ca destinderea unui resort îndelung comprimat, suita nu mai puțin abundentă a mișcărilor de dezagregare, de pierdere și respingere — „greață" urmînd saturației, preaplinului, ori distanțare a acelorași elemente menținute doar temporar în sfera de gravitație a eului poetic.

Cu vremea, pe măsură ce discursul cîștigă în autonomie, renunțînd tot mai mult la referințele exterioare, el se alimentează din propria energie ; cuvîntul cheamă cuvinte, ritmurile comprimării și ale destinderii generează

noi nuclee în plasma verbală, o imagine declanşează explozia în lanţ a altor imagini, sonurile reverberează atrăgînd în proximitatea lor sunete înrudite, anumite tipare sintactice tind să-şi impună forţa modelatoare, ca în virtutea unei mişcări de inerţie a formelor. Poemul se prezintă atunci ca un mecanism ghidat de legile sale proprii, în neîntreruptă stare de producţie ; jocul verbal este el însuşi o natură producătoare, el mimează procese ale genezei lumilor, care altădată fuseseră căutate în lumea *dată*. Un caz tipic îl reprezintă, din acest punct de vedere, chiar poezia ce poartă titlul *Foamea de cuvinte* (din *Oul şi sfera),* care, după ce afirmă, ca pe o teoremă de demonstrat, că : „pînă la urmă în lucruri nu este / în miezul miezului decît un cuvînt", procedînd la construcţia unei insolite relaţii între cuvinte şi obiecte, se lansează cu o libertate deplină în purul joc al formelor şi structurilor verbale :

Dacă mi-e foame şi mănînc tauri,
dacă mi-e foame şi mănînc ghindă,
dacă mi-e aur şi mănînc auri,
dacă mi-e sticlă şi mănînc oglindă,
dacă mi-e pămînt şi mănînc grîuri
dacă mi-e vulturi şi mănînc pliscuri,
dacă mi-e apă şi mănînc rîuri,
dacă mi-e munte şi mănînc piscuri,
rămîne scuipat, pînă la urmă,
ceva printre dinţi, sau printre priviri
un fel de disperată turmă,
un fel de învinse oştiri...

Asemenea exemple pot fi extrase frecvent din toate cărţile următoare ; contaminări şi asimilări ale cuvintelor la nivel fonetic, generate de mecanica rimelor interioare („Eu sunt un mare Dom care dorm / eu sunt o mare stea care A"), schimbări ale categoriei gramaticale („Lîngă tine, lîngă lînga / arme sînt şi numai arme"), asociaţii automate, pe baza similitudinilor sau identităţii fonice a unor părţi ale cuvîntului („Voi treceţi prin ziduri, prin Baiazid, / prin Napoleon Bonaparte") etc.

Viziunea „substanţialistă" asupra universului verbal, tendinţa de a acorda cuvîntului o realitate corporală, susţine acest automatism al rostirii, pe care poetul îl prelungeşte din experienţele avangardei, dar şi dintr-o îndelungată tradiţie a poeziei manieriste europene. Nu sînt de neglijat, la acest nivel, nici foarte numeroasele poeme preluînd tipare ale folclorului literar românesc, cu evidentul scop al eliberării de constrîngerile discursului abstract, de austeritatea poeziei gnomice. În *Laus Ptolemaei*, bunăoară, suita de „pastorale" ce alternează cu un asemenea tip de expresie creează momente de destindere, dublînd doctele „expuneri", chiar dacă şi acestea din urmă nu fuseseră, la rîndul lor, decît tot nişte „imitaţii" ludice ale gravităţii savante. Oricum, în astfel de compoziţii de structură folclorică, înseşi limitele impuse de ritmul precipitat şi de rimă dau naştere, prin mecanismul derulării versurilor, acelei energii interne ce orientează rostirea spre acumulări necontrolate, în ultimă instanţă, decît de fluxul muzical. Poate fi aplicată, aici, observaţia făcută de un cercetător al folclorului românesc în legătură cu jocurile de cuvinte din această arie : „dincolo de vreun sens oarecare, cuvintele se lasă gustate pentru plasma lor eufonică [...]. Încîntarea produsă de echilibrul eufonic al silabelor, potrivit unor simetrii sonore, în aparenţă întîmplătoare, în fapt îndelung cizelate, trădează sensibilitatea acută la muzicalitatea limbii. Sîntem în zona de tranziţie dintre limbă şi muzică, în care o treaptă este alcătuită din materialitatea sonoră a silabelor debitate după un anumit ritm şi la anume înălţimi ale pronunţiei, fără îndoială arhaică, de gust vetust, dovadă că se găseşte în producţiile cele mai infantile sau de obîrşie străveche" [1].

Desigur, ceea ce primează la poetul nostru, răspunzînd întregii sale viziuni, este plăcerea abandonului în jocul pur al invenţiei, circumscrierea spaţiului textual ca domeniu al disponibilităţii nfinite de metamorfoză a verbului. Acaparantă în volumul *În dulcele stil clasic*, această orientare ludică a poeziei e şi cauza unor ex-

[1] O. Bârlea, *Poetică folclorică*, Bucureşti, Univers, 1979, p. 32—33.

cese : pretextele de joc înmulțindu-se peste măsură, poemele de o asemenea factură se diluează într-o acumulare neglijentă și superficială de aluviuni ieșite de sub orice supraveghere și a căror „gratuitate" încetează să mai fie semnificativă : „N-ai să vii și n-ai să morți / N-ai să șapte între sorți / N-ai să iarnă, primăvară, / N-ai să doamnă, domnișoară" etc., etc. În cel mai bun caz, unor experiențe ca acestea li se poate găsi o motivație în perspectiva vastului șantier deschis pe care ni-l propune demersul poetic al lui Nichita Stănescu în ansamblul său ; ele ar putea fi privite ca exerciții cu valoare pur demonstrativă, în sensul probării acelei imense disponibilități a substanței „plasmatice" a cuvîntului, capabilă să ia cele mai neașteptate forme, fără să tindă neapărat la realizarea unor structuri stabile, de o anume „perfecțiune". Ne-am întoarce atunci spre timpurile avangardei de la începutul secolului, pentru care procesul genetic, pulsul vital al poemului primează în raport cu „rezultatul" estetic, cu „încremenirea" într-o „capodoperă". Și totuși...

În chip de *natura naturans*, poetul (și limbajul său) generează o multitudine de forme verbale ce n-ar trebui justificate altfel decît ca efect al unei tensiuni ce caută să se consume în actul producerii. Cedînd inițiativa cuvintelor, el se lasă în voia mișcării lor, intervenind parcă numai pentru a o accelera, după ce o amorsase. „Operatorul limbajului" se află complet eliberat de preocuparea expresiei adecvate unei „stări de spirit". Pentru el contează, în primul rînd, spectacolul interferențelor sonore, al combinațiilor insolite, ieșite din libera mișcare a verbului. Un început de *Cîntec* din *Operele imperfecte* avertizează, dealtfel, asupra unei atari situări a poetului față de text :

> Nu este obligatoriu cuvîntul să fie potrivit
> stării de spirit,
> nici iepurele nu este obligatoriu naturii...

Însă este în firea lucrurilor ca natura să dea naștere unor viețuitoare de infinită varietate, fără a-și limita

forța generatoare la anumite specii, „adecvate" sau nu ; definitorie rămîne, înainte de toate, însăși capacitatea productivă, ce o justifică dincolo de orice alte criterii și argumente. Indiferent de calitatea și sensul experienței creatoare, la întrebarea *sui generis* pe care ea o pune sensului existenței, răspunsul va fi mereu afirmativ : un DA al *prezenței* degajate de raportările la repere exterioare simplului fapt de *a fi*. — Dar nu e mai puțin adevărat că spiritul nostru are nevoie de ordine, încît perseverența excesivă a poetului în arbitrar și hazard devine obositoare de la o vreme și încetează să mai impresioneze. E pericolul de care n-au scăpat, la timpul lor, nici dadaiștii sau suprarealiștii, în ciuda (sau poate tocmai din cauza) imensei lor disponibilități inventive.

A susține însă că toate experiențele de acest gen sînt, la poetul nostru, niște eșecuri ar fi tot atît de eronat. Exploatată atent, mecanica structurilor comunicative duce, foarte adesea, la rezultate valabile. Tendințele entropice, de evadare din „sistem", primesc atunci reliefuri deloc neglijabile, precum în acest *Menuet* din *Măreția frigului*, unde, în derularea automată, impusă de mecanismul discursiv „cuminte", sînt introduse, treptat, elemente foarte îndepărtate între ele, asociații fortuite, menite să genereze — ca în suprarealism — acel *merveilleux* în care uimirea încîntată și neliniștea în fața necunoscutului fac corp comun : „Vine un copil, face o reverență / și moare. / Vin doi copii, fac o reverență / și mor. / Vin trei copii, fac o reverență / și mor. / Vin patru copii, fac o reverență / Vin cinci copii, / fac o reverență. / *Șase vine singur. / După el vine o hienă, / după ea vine o liră*" (s.n). Iar în această mișcare, deja perturbată de elemente străine și stranii, și de devierea însăși a dinamicii poemului dinspre planul imaginar spre cel pur textual, o nouă, bruscă apariție agravează surpriza, blocînd discursul, suspendîndu-l în enigmă : „Deodată, apare Îngerul. / El mă țintește cu ochii lui ficși în ochi / în timp ce zăngăne în mîna dreaptă / o monedă. / — Cap sau pajură ? mă întreabă. / — Pajură !"

Un alt *Menuet*, din *Operele imperfecte*, vizează o similară surprindere a funcționării textului, procedînd, în interiorul aceleiași structuri fixate prin repetiție, la o schimbare de nivel al relației dintre termeni :

Brusc, pasărea nu a mai vrut să fie pasăre,
dar n-a avut noroc de moarte, n-a avut noroc.
Brusc, aerul, el n-a mai vrut să fie aer,
dar n-a avut noroc de moarte,
n-a avut noroc.
Brusc, stelele
nu au mai vrut să fie stele,
dar n-au avut noroc de moarte,
n-au avut noroc.
Brusc, coerența, ea,
a vrut să fie o incoerență,
dar n-a avut noroc de păsări,
n-a avut noroc.

Imposibilitatea schimbării statutului existențial al fenomenelor este sugerată astfel fără a se recurge la expresia obișnuit-metaforică. Caracterul static al universului, încremenirea în tiparele fixate o dată pentru totdeauna, absența comunicării între regnuri se transmit prin jocul mutațiilor verbale în cadrul unui tip unic de discurs, desfășurat ritmic, într-o strictă organizare a geometriei externe. Înăuntrul acestei „scheme" au loc, însă, transformări semnificative. Mobilitatea unora dintre termenii relației (*p a s ă r e, a e r, s t e l e* — semne ale lumii fenomenale instabile) și fixitatea altora (cuvîntul *m o a r t e*, prezent în aceeași poziție invariabilă față de elementele schimbătoare, atrage în sfera lui de semnificație *i n c o e r e n ț a*, vocabulă plasată într-o situație identică cu a sa, dar pe o treaptă mai de jos a poemului) generează o dinamică specifică a textului. În plus, reluarea în final a unuia dintre elementele „mobile" — *p a s ă r e a* — și situarea ei pe axa *m o a r t e - i n c o e r e n ț ă* are ca rezultat o sugestivă răsturnare a relațiile de pînă acum : dacă lumea fenomenală are o anume durabilitate în raport cu neantul morții, aceeași lume apare ca efemeră și derizorie față de coerența indes-

tructibilă a marelui univers, față de permanența Legii ce regizează Totalitatea cosmosului. Ariditatea conceptuală a unor asemenea poeme apare în felul acesta atenuată, căci, deși poetul este foarte atent la conținutul ideatic al comunicării, funcționarea angrenajului formal al textului trece în prim plan. În cadrul stabil (chiar rigid), trasat de „axa paradigmatică" a limbajului (care permite o lectură pe verticală a textului, de tip „metaforic"), poetul recurge la un număr de substituiri bazate pe similaritatea termenilor *(pasărea, aerul, stelele* — echivalente ca elemente ale cosmosului și însumabile la nivel noțional în *coerența* situată în aceeași poziție pe axa combinatorie-sintagmatică ; și, paralel, seria echivalentă : *non-pasăre, non-aer, non-stele — incoerență*, reductibilă la termenul globalizant *moarte*, care concentrează negațiile succesive). Pe de altă parte, în suita de opoziții *pasăre — non-pasăre (= moarte)* etc., care continuă pînă la perechea contrastantă *coerență-incoerență*, deplasarea termenului *pasăre* într-o poziție ce o include în sfera de semnificații anterior negată, produce acea ruptură a lanțului „metaforic", orientat într-un singur sens pînă la penultimul vers al poemului : *pasăre vs incoerență / moarte* devine *pasăre = incoerență = moarte*. Cîteva „mutări" ale semnelor pe „eșichierul" textului sînt suficiente pentru a provoca radicala schimbare a raportului de forțe de pe acest „teren de joc" cu consecințe decisive — cum am văzut — în amplificarea și nuanțarea semnificațiilor poeziei.

Spre deosebire de „mimetismul stilistic" din *Elegia întîia*, de exemplu, unde rostirea primea o culoare „oraculară", ori în comparație cu experiențele din *Laus Ptolemaei*, unde poetul apărea în postura de actor imitînd, în suita de „prelecțiuni", stilul expunerilor doctorale, cu o voită și plină de farmec stîngăcie — în poemele din categoria celui comentat mai sus jocul discursiv pare lăsat să se desfășoare singur, parcă în virtutea unei proprii energii a sintaxei. Propunerea unei „teme" inițiale și amorsarea mișcării textului prin trasarea unui cadru de joc (în sensul în care se vorbește despre jocul

unui mecanism) sînt suficiente pentru derularea „variațiunilor" succesive care, înscrise în acest cadru, suportă anumite devieri din partea „operatorului" ce le supraveghează. Un exemplu caracteristic ar putea fi, în ordinea de idei ce ne preocupă, *Dialogul calului cu bunul Dumnezeu*, din volumul *Belgradul în cinci prieteni* — construit ca o suită de replici alternative, dintre care o primă serie propune permanenta deschidere a discursului prin asocierea unor elemente ce contrazic logica ansamblului, iar o a doua constituie încercarea de amendare, corectare și „demascare" a absurdității celei dintîi, ca un fel de frînă în calea impulsurilor entropice ale rostirii. Încercare fără efect, aceasta din urmă, căci „personajul" chemat la realitate își continuă imperturbabil discursul mecanic, prizonier al unei iluzii pe care nici o instanță — fie ea divină — n-o mai poate cenzura. Un sens existențial, nu lipsit de profunzime, angajînd meditația asupra precarității făptuirii în raport cu absolutul (aici, „bunul Dumnezeu") care-i urmărește implacabil năzuințele „aberante", iese în relief din acest text „gratuit", părînd a se consuma ca pur exercițiu formal. Rigiditatea mecanică a structurii sintactice servește perfect sugestiei ironic-umoristice vizate de poet, ce nu e lipsită, în ambiguitatea ei, nici de o discretă nuanță elegiacă :

— Se va vedea de îndată
că nu am pierdut de pe noi
frumoasa culoare verde.
— Dar tu nu ești iarbă,
calule răpănos.
— Ah, doamne, nu sunt iarbă,
dar se va vedea de îndată
că nu am pierdut de pe noi
piramida.
— Dar tu nu ești piatră, calule !
Dar tu nu ești piatră !

— Ah, iartă-mă, dar desigur se va vedea
că noi n-am pierdut ploaia norilor.
— Dar tu nu ești toamnă,
calule răpănos.
Dar tu nu ești toamnă.
— Ah, iartă-mă, dar desigur se va vedea,
se va vedea, desigur se va vedea...

Un procedeu similar e utilizat și în *Ducerea* (din *Epica magna*) : „Un-te duci soldat ? / — Mă duc la-mpărat ! / — Un-te duci tu sfeclă ? / La 3 și 14 !" Răspunsul invariabil al derizoriului și prea puțin poeticului obiect care este „sfecla" are, desigur, efecte umoristice tocmai prin automatismul său, dar nu e lipsit de sens, cum s-ar putea crede : căci, la fel ca în *Dialogul calului...* el traduce obsesia (grotesc disproporționată aici) unei posibile perfecțiuni ; nu reprezintă oare mărimea invariabilă 3,14 (simbolizată prin grecescul π) — raportul dintre circumferința și raza *cercului* — figură ideală în perfecțiunea ei, față de foarte aproximativa rotunjime a obiectului „prozaic" și perisabil ?

Alteori, ca în *Pușca* (în *Operele imperfecte*), mecanica descriptiv-analitică, voit excesivă în aplicația cu care e detaliat obiectul, dă naștere unei caricaturi a „demonstrației" pedante care nu reușește, totuși, să surprindă esența lui inefabilă : „înțelesul" puștii e „Foc !"-ul final, dar el apare în „poantă", în afara cadrului analitic, care nu reține decît exterioritatea lucrurilor : „Pușca este compusă din trei părți : / partea de sus / partea de mijloc / și partea de jos. // Partea de sus este compusă din : / partea de sus a părții de sus și / partea de jos a părții de sus. // Partea de mijloc este compusă din..." — și descrierea continuă, în automatismul aiuritor al structurii discursive, ca un bruiaj al sensului real, revelat de explozia ultimă : „Foc !"

Dar dacă, în exemple ca acestea, evidențierea caracterului mecanic al rostirii are, în general, efecte umoristice, cîteva din poemele majore ale ultimei etape a creației lui Nichita Stănescu exploatează jocurile sintaxei într-un sens mai grav. „Comedia limbajului", construită

pînă acum, capătă accente groteşti şi o tonalitate sumbră, în concordanţă, dealtfel, cu atmosfera generală a scrierilor mai recente. Formal, cam aceleaşi procedee sînt utilizate, însă ele servesc trasării unei mişcări de regresiune, conducînd spre anihilarea limbajului. Succesiunea de întrebări „provocatoare" şi de răspunsuri crescînd aluvionar pe parcursul poemului (cum se întîmplase şi în *Dialogul calului cu bunul Dumnezeu*, ori în unele texte din *Măreţia frigului* — „conversaţiile" cu Îngerul) ia naştere în virtutea automatismului ce regizează fluxul rostirii, iar punctul de sosire este un impas al expresiei, o epuizare, parcă, a tuturor posibilităţilor de „răspuns" şi, în ultimă instanţă, a înseşi fiinţei care „răspunde". Este cazul unor excepţionale poeme precum *Papirus cu lacune*, *Noapte bună* sau *Clepsidra* (în *Operele imperfecte*), adevărate parabole ale blocării comunicării, realizate prin punerea în funcţiune a unui mecanism discursiv care, în jocul automatismelor sale, nu face, în aparenţă, decît să extindă spaţiul de mişcare al verbului.

În *Noapte bună*, de exemplu, la o primă întrebare a personajului numit vag „Cel Nemîngîiat" („— De ce n-ai mîini ?"), se dă un răspuns şocant în arbitrariatea şi absurdul său („Pentru că mi s-a furat iepurele cu braţe cu tot"), însă e şi acesta un semn că ceea ce contează aici nu este atît caracterul logic al replicii, cît aproximarea ideii de pierdere şi frustrare, indiferent de elementele ce slujesc s-o exprime. Faptul apare limpede din modul cum se desfăşoară în continuare acest insolit dialog în care, atît la nivelul interogaţiei, cît şi la acela al răspunsului, decisivă rămîne mereu forma exterioară în care sînt turnate fie şi cele mai aberante conţinuturi. Odată fixat modelul funcţional, textul se amplifică oarecum în virtutea unei inerţii încurajate de însuşi acest model ; aceluiaşi *tip* de întrebări i se dă acelaşi *tip* de răspunsuri : — „De ce ţi *s-a furat* iepurele din braţe ? — „— Pentru că pe iepure *l-au furat* de alergare" : — „Care alergare ? / Care alergare ? / — Aia de pe iarba verde care a rămas *fără* rădăcini. / — Care rădăcini ? / — Alea care au rămas *fără* pămînt" (s.n.).

Și așa mai departe, pînă la : — *„Ce nu mai ai* tu de vorbești ?" ; chestiune la care răspunsul nu poate fi decît mut. Căci în suita de substituiri menite să sugereze orizonturi tot mai îndepărtate ale *absenței* (și nu *orice* absență, ci aceea care marchează deposedarea obiectului de semnele și sursele vitalității sale : omul rămîne fără *brațe*, iepurele fără *alergare*, iarba fără *rădăcini*, rădăcinile fără *pămînt)* ultimul element „deposedat" este însăși *vorbirea*, iar organul de care este privat nu poate fi decît *limba! Fără limbă*, poetul totuși *vorbește : „— Ce nu mai ai* tu de *vorbești?"* (s.n.) — Dar vorbește oare într-adevăr *el?* Sau sîntem obligați să descoperim că cel ce se rostește este *poemul însuși*, limbajul mobilizat de mecanica propriilor structuri, o lume de *semne* în fața căreia poetul e doar spectator ? Finalul poemului, mimat-didactic și sentențios, nu face decît să agraveze ambiguitatea „mesajului" :

> În rest vă sfătuiesc și vă îndrum
> să nu care cumva să folosiți altfel limba
> decît pentru tăcere.
> Altfel, copii,
> limba smulsă nu vorbește,
> ci sîngerează.
> Noapte bună !

Interesantă „morală" a „fabulei" ! Folosirea limbii, ca și nefolosirea ei, au o egală insignifianță în ordinea *expresiei :* tăcînd, ființa umană rămîne neexprimată ; vorbind, ea nu se mai exprimă de fapt pe sine, ci *lasă limbajul să se vorbească.* Poemul se definește ca *limbaj* ce se dispensează de *limba* făpturii determinate, ce nu-i mai reflectă biografia particulară. Nouă parabolă sugerînd degradarea *mimesis*-ului pînă la dispariția și înlocuirea sa cu *poiesis*-ul ; dinamica internă a poemului sugerează, în ultimă instanță, *eliminarea poetului de către discursul însuși.* Dacă *limba* este „smulsă" ca organ producător de semne în care cel ce vorbește și-ar fi putut înscrie propriul uni-

vers spiritual, în spațiul absenței sale se instalează *Limba, cuvintele*, ca realități similimateriale, independente. Odată puse în mișcare de către „operator", ele „își urmează singure destinul". Să spunem, în paranteză, că, privită mai îndeaproape, chiar și această dinamică textuală apare ca fiind organizată lăuntric de un „model" omolog celui pe care l-am putut aproxima la nivelul întregii viziuni a lui Nichita Stănescu. Acel impuls (șoc) inițial care, în „lumea obiectelor", declanșa suita de „unde", propagîndu-se dinspre un „centru" spre o „periferie" a universului, pînă la epuizarea mișcării, ori punctul-nucleu *(ochi, inimă, cuvînt)* care, intrat în stare de „germinație", se lansează în cucerirea a cît mai mult spațiu pentru sfera de gravitație a eului, se regăsesc aici într-un alt „impuls" : al sintagmei ce amorsează mișcarea textului, structurînd-o ca serie de variațiuni ale „temei" inițiale. E o mișcare supravegheată, desigur — cum s-a putut vedea din exemplele analizate —, și dirijată, din treaptă în treaptă, pînă la o extremă a spațiului textual care-i marchează extenuarea. În asemenea cazuri, lumea văzută ca teritoriu al metamorfozelor își află corespondentul în succesivele transformări ale textului supus mecanicii combinatorii. Și dacă, așa cum s-a remarcat, multe din poeziile lui Nichita Stănescu „încep ca și cum ar continua", fiind vorba la el de „o imensă dereglare care simte nevoia unui punct de sprijin comunicativ, din care să-și întemeieze un *pretext de emisie*" (s.n.) [1], acest fapt e deplin justificat de însăși logica internă a viziunii poetului. Căci, așa cum orice punct al universului obiectual putea să se transforme într-un *sui generis* nucleu generator de energii transfiguratoare, orice structură comunicativă devine, în spațiul Limbii, un posibil punct de plecare pentru variațiunile generate de jocul textului. Aceeași lume plurală se propune gestului constructiv al poetului, fie că el își compune o biografie particulară, fie că se definește doar ca neutru „operator al limbajului".

[1] Eugen Negrici, *Figura spiritului creator*, București, Cartea Românească, 1978, p. 71, 73.

Poemul e, astfel construit, un spațiu de combinări, de subtile devieri ale traiectoriei cuvîntului, de efecte calculate — chiar dacă un rol important îl deține aici hazardul întîlnirilor insolite spre care orientează adesea chiar mecanica textuală, acele impulsuri ale verbului ce dau naștere contaminărilor sonore și de semnificație. „Asintaxismul", în care un Hugo Friedrich vede o caracteristică a liricii moderne, e definitoriu într-o oarecare măsură și pentru poetul nostru, dar nu mai puțin specifică îi este folosirea, ca să spunem așa, „abuzivă" a structurilor sintactice în care introduce conținuturi „aberante" pentru logica obișnuită — nu însă și pentru logica poemului. Nichita Stănescu reeditează, în poezia românească, ipostaza poetului ca „metodician al delirului". Autorul *Structurii liricii moderne* reamintea, referindu-se la „magia limbajului", insistența cu care „liricii moderni subliniază mereu : poemul nu înseamnă, ci *e s t e*" (s.n.), după ce afirmase că „pentru o asemenea poezie nu e reală lumea, ci singur cuvîntul" [1]. Jocul stănescian răspunde în mare măsură unei atari caracterizări. Dar ea evidențiază, mai degrabă, specificul expresiei lirice și conștiința tot mai limpede a acestuia la creatorii mai noi, și prea puțin o adevărată „dezlegare" de *o r i c e* sens. Așa cum s-a putut proba și în cazul poetului român, raportată la întregul viziunii sale, experiența ludică nu e deloc „gratuită", ci primește o profundă valoare existențială.

[1] Hugo Friedrich, *op. cit.*, p. 193.

Imperiul parodiei : Marin Sorescu

„Jocul liber al ideilor cu fantezia"

Un poet care debutează cu parodii, cum a fost cazul lui Marin Sorescu, (*Singur printre poeți*, 1964) are, desigur, o marcată conștiință a convenției literare. Înainte de a citi lumea, el citește poezia — și o face ca un actor și totodată ca un regizor : histrionul va jongla cu formulele literare ca și cu tot atîtea măști de comedie, purtate și schimbate cu o maliţioasă plăcere ; „regizorul" (textului liric) va desface mecanismele retorice, le va recombina într-un calcul atent al efectelor ; va îngroșa gesturi și atitudini pentru a reliefa, prin izolare, o mișcare stereotipă, un tic verbal și de comportament — rezultatul va fi o caricatură a stilului vizat, participînd la o mai generală „comedie a literaturii".

În fond, parodia este un mod de eliberare, prin joc, de teroarea convenționalizării limbajelor. Poetul-parodist se desparte și el de trecut rîzînd, dar acest trecut e, pentru el, din ce în ce mai apropiat (timpul său ar fi, simbolic vorbind, *perfectul simplu*), suprapunîndu-se, aproape, prezentului ; în parodie sîntem mereu cu puțin înainte sau cu puțin dincolo de pragul convenționalizării, primejdia se află în preajma noastră, o anticipăm sau o înscriem într-o istorie a propriei experienţe de cititori. Un spațiu al privirii „critice" se deschide astfel, în fața spectacolului, devenit comic, al literaturii care s-a făcut ori care se face ; un spectacol în care autorul de parodii e în același timp actor, regizor, spectator.

Portrete sintetice ale unui autor, în linii îngroșate și cu deformări caracteristice — cum le definea încă G. Topîrceanu — parodiile sînt (a spus-o același poet) și „critică literară în pilde" ; și astfel fiind, ele conștientizează actul creației, îi analizează modul de funcționare — „jo-

cul" retoric, îi judecă și estimează efectele, îi amendează defectele. Necesarei „identificări" cu textul-bază îi urmează și aici acea „reflecție liberă", distanțarea intelectuală capabilă să asigure terenul de joc, de manevră (și manevrare) a limbajelor. Demitizantă prin excelență, parodia coboară de pe piedestalul marmoreán pînă și cea mai prestigioasă capodoperă, îi „de-gradează", cu voință, prestigiile, o domesticește, într-un fel, propunînd un succedaneu al ei mai familiar, mai accesibil privirii profane. Cît despre scrierile caduce, schematice și de o comică rigiditate mecanică, încă din punctul de plecare, parodia găsește în ele obiectul ideal al discreditării : umorul tinde să cedeze, aici, locul ironiei celei mai corosive, comicul alunecă nu o dată către grotesc, aerul de farsă e dominant.

Singur printre poeți a constituit pentru Marin Sorescu un teren de încercare, cu destule reușite în ordinea surprinderii, cu umor și ironie, a stereotipiilor limbajului liric și, în cîteva cazuri, ale celui critic din anii '60 și a realizării unor „portrete-robot", mai mult sau mai puțin caricaturale, ale cîtorva dintre poeții momentului. Sînt exerciții de stil ilustrînd o foarte promițătoare disponibilitate mimetică, o mare mobilitate a fanteziei și o inteligență critică extrem de ascuțită [1].

Spiritul parodic va marca, inevitabil, creația ulterioară. Autorul *Poemelor* din 1965 se apropie de lume și de propria-i lirică cu dezinvoltura celui ce cunoaște deja în amănunt jocul poeziei, trucurile și slăbiciunile ei [2]. Odată ce a traversat cîteva universuri lirice, atent la fiecare sunet fals, pîndind orice defecțiune a angrenajului liric, el se arată oarecum imun în fața pericolelor încercate prin alții ; și cel dintîi va fi al unei anumite retorici a sentimentelor înalte și al gesticulației corespondente. Lucrul imediat remarcat de toată lumea a fost, dealtfel, tocmai această reală (sau aparentă) lipsă de timiditate

[1] V. în acest sens lucrarea noastră, *Poezia unei generații*, Cluj, Dacia, 1973, p. 302—304.

[2] „Este aici o ontogenie care repetă o filogenie" — observa, expresiv, Mircea Martin, în *Generație și creație*, București, E.P.L., 1969, p. 38.

a poetului înaintea temelor mari, tradusă în ceea ce Vl. Streinu numea „desolemnizarea" expresiei. O afișată *familiaritate* cu toate lucrurile pare a-l degaja pe poet și, odată cu el, pe cititor de orice complex de inferioritate față de „obiect". Acesta nu mai e inaccesibil, poezia însăși poate fi *prise à la légère*, pusă la îndemîna omului de pe stradă, fiind rostită în limbajul lui de fiecare zi : *putem să ne jucăm cu ea și cu obiectele sale tradiționale.* — În *Bărbații* (din *Poeme*), bunăoară, o asemenea sugestie e esențială : în fața impunătoarelor figuri eroice ale istoriei naționale, tentația elogiului patetic e deturnată spre comunicarea familiară, de o prefăcută, de fapt, ingenuitate infantilă. Reala tensiune dramatică ia, oricum, masca destinderii, a unui început de joc : „Mie-mi vine să mă așez pe genunchii lor / Și să-i trag de mustăți / Și să-i întreb, de ce sînt toți / Îmbrăcați în zale ?".

Marile, gravele teme existențiale ale poeziei dintotdeauna sînt „tratate" în aceeași tonalitate degajată. Relația cu cosmosul, spectacolul vieții și al morții apar transcrise într-un cod al cotidianului, imediat accesibil, fără neliniști aparente. Prezente, totuși, în straturile de adîncime ale textului, ele iau, în orice caz, înfățișarea obișnuitului, a firescului, precum în această *Matinală* (din *Poeme*) : „Ne spălăm cu clăbucul tău, soare, / Săpunul nostru fundamental, / Pus la îndemînă / Pe polița cerului. / Întindem mereu brațele spre tine / Și ne frecăm bine cu lumină. / De ne dor oasele de atîta fericire. / / O, ce veselie / E pe pămînt dimineața ! / Ca într-un spălător de internat, / Cînd copiii iau apă în gură / Și se stropesc unii pe alții. / / Deocamdată nu știm de unde să luăm / Și cele mai bune prosoape — / Și ne ștergem pe față cu moartea". Exemplele sînt nenumărate, și ele pot fi întîlnite aproape în fiecare pagină ; Marin Sorescu și-a făcut un stil din exprimarea în registru „prozaic" a atitudinilor existențiale fundamentale — și faptul ne interesează, aici, ca posibilă deschidere a poeziei spre universul jocului. Căci, înainte de a se lăsa „prins" de joc, jucătorul trebuie, totuși, să fie liber față de obiectul

său ; la poetul nostru, *familiaritatea* e o premisă a unei asemenea libertăți a ludicului, fie că avem în vedere jocul umoristic/ironic cu poezia ca angrenaj retoric, fie că e vorba despre „jocul lumii" ori de jocul *în* lume al eului liric.

Avem de-a face, în fond, în foarte multe cazuri, cu un fel de *travestire:* în tiparul, în haina evenimentului de fiecare zi sînt îmbrăcate, sau modelate, întîmplări majore ale spiritului, realități, și relații capitale ale omului cu cosmosul sau cu societatea. O inteligență ingenioasă descoperă mereu asemenea „scheme" evenimențiale din registrul banalului, pe care le umple cu conținuturi „nobile", aduse astfel la numitorul comun al existenței cotidiene. Într-o primă instanță, efectul e de surpriză, provocată tocmai de ingeniozitatea *trouvaille*-ului, de asocierea, oricum șocantă, între nivele atît de diferite ale expresiei. *Spleen*-ul romantico-simbolist, răul de univers, devine, bunăoară, la poetul nostru, o boală mărturisită în termenii cei mai firești și prozaici ai unei „consultații" medicale. „Doctore, simt ceva mortal / Aici în regiunea ființei mele, / Mă dor toate organele" — declară, declanșînd poemul, „pacientul" liric al lui Sorescu. Totul pare firesc, evitînd „vorbele mari", retorica poeziei tradiționale. Citit însă mai atent, poemul *Boala* dezvăluie, chiar în versurile amintite, artificiul mascat, o retorică disimulată, o anume prețiozitate (bolnavul nu simte ceva *dureros*, ci „ceva *mortal*" (s.n.) ; nu într-o anume zonă a corpului, ci în „regiunea *ființei*" (s.n.) și, în ultimă analiză, o mecanică a substituirii elementelor cu adevărat banale, prin altele, ce nu sînt deloc astfel ; căci „organele" dureroase sînt, nici mai mult nici mai puțin, marile elemente cosmice, iar remediile (banalele *medicamente*) ascund o întreagă farmacie de sentimente, stări, atitudini : „Ziua mă doare soarele, / Iar noaptea luna și stelele. / / Mi s-a pus un junghi în norul de pe cer [...] ... mă trezesc în fiecare dimineață / Cu o senzație de iarnă. / / Degeaba am luat tot felul de medicamente, / Am urît, am iubit [...] / / ... Am fost bun și am fost frumos"... Pînă și *banii cheltuiți* pentru leacuri devin *ani cheltuiți* („Și-am cheltuit pe ele o

groază de ani"), pentru ca finalul să se rezolve în poantă, ingenios-paradoxal, şi păstrînd acelaşi procedeu al substituţiei-surpriză : „Cred că m-am îmbolnăvit de moarte / Într-o zi / Cînd m-am născut".

Competiţia dintre fiinţa umană şi forţele ostile vieţii e, la rîndul ei, „tradusă" în termenii unui joc de şah, cu mutările caracteristice de piese (înlocuite şi aici cu elemente şi aspecte ale existenţei) : „Eu mut o zi albă / El mută o zi neagră / Eu înaintez cu un vis, / El mi-l ia la război [...] Îi mai cîştig cîteva piese. / Dar, uite, jumătate din viaţa mea / E scoasă pe margine" ... La un asemenea joc se poate pierde *optimismul* ; se face „rocada *sentimentelor*" (s.n.), şi nu lipsesc nici „chibiţii" — aici : „soţia, copiii, soarele, luna" ... *(Şah)*. O vizită la *Muzeul satului* oferă tiparul expresiv pentru o meditaţie asupra trecutului ţărănesc : *secţiile* muzeului sînt, de fapt, ale *vieţii*, cele mai slab reprezentate exponate fiind *bunăstarea materială*, *„fericirea şi norocul / În istorie"* ; corpul uman e, altă dată, citit ca o hartă, iar, în interiorul acestui „tipar", ideea poetică e exploatată pînă la epuizare în serii metaforice unitare, dezvoltate pe paralela element geografic—element corporal, ochii sînt „stelele mele de mare", „fruntea / continuă să se formeze zilnic / Prin încreţirea scoarţei pămîntului", „Insula aceasta de foc e inima" etc. *(Harta)* ; dacă în formula : „ziarul de azi / Mi-a fost vîrît, ca de obicei, / Pe sub uşă", cuvîntul *ziar* e înlocuit cu *ziua*, ne putem aştepta la o întreagă dezvoltare pe această schemă evenimenţială ; lectura propriei zile, care are, desigur, o „pagină externă" ce „informează despre tratative" — însă „cu apa, cu munţii, în aerul", conţinînd în plus „obişnuitele ştiri / Despre puterea mea de muncă, / Despre drumul la pîine" ; lipsesc însă ştirile despre „situaţia din ... ficat". Poanta apare în final, ca o întrebare firească în sistemul de referinţă ales : „Unde s-o fi tipărind / Viaţa asta a mea, / Că e plină de greşeli / Inadmisibile ?" *(Pe sub uşă)* ; în chip de „impricinat", poetul chemat în instanţă se plînge că „[i] s-a omorît timpul", căruia „îi fuseseră amputate /

Inima, gura și fruntea" ; corvezile aceluiași „timp" se traduc în „zile-chin, zile-lacrimi" etc. ; pe el se experimentează „Fel de fel de otrăvuri — / Tristețe, necazuri", iar „lovitura de grație" i se dă „Cu o bucată de destin de esență tare" ; în fine, pentru aducerea la cunoștință a „pricinii" se stă la coadă, „aici, la judecata-de-apoi" *(Pricina)*.

Asemenea exemple pot oferi, alături de multe altele, o primă idee despre natura *j o c u l u i* lui Marin Sorescu. Travestirea în cotidian și banalitate a discursului liric e de esență parodică, căci avem de-a face, în majoritatea cazurilor, cu ceea ce G. Genette numește, definind parodia, o „transformare textuală cu funcție ludică" [1]. Chiar dacă efectul nu e întotdeauna și franc *c o m i c*, rămînem totuși, cel puțin, cu sentimentul participării la un joc de îndemînare, alimentat de o fantezie mobilă, ce dă viață și strălucire „schemelor", „tiparelor", „regulilor" după care se produce amintita transcriere sau traducere dintr-un registru stilistic în altul. Regula jocului se simte, însă, mereu sub spuma inventivității, a asociațiilor burlești, a grotescului — surpriza creată de ingeniozitatea fanteziei fiind, într-o oarecare măsură, contrabalansată de un anume grad de previzibilitate a „sistemului" în interiorul căruia se lucrează. Ceva din rigiditatea unui mecanism se imprimă discursului liric — și acest joc (ca al pieselor ce constituie un angrenaj) are în el o latură comică ,deși nu imediat aparentă, chiar în poemele cele mai grave. Petru Poantă a intuit foarte exact acest aspect al poeziei lui Sorescu, vorbind despre natura ei epigramatică, situînd-o în categoria „arabescurilor spirituale" ce deplasează atenția de pe semnificațiile existențiale pe „spectacolele bufe ale ingeniozității lingvistice", cu funcție de destindere pentru spirit [2]. Se întîmplă, de fapt, și la Marin Sorescu, ceea ce s-a observat mereu în legătură cu manierismul, în cadrul căruia „frumusețea operei de artă devine în mai mare măsură propriul ei subiect" [3],

[1] *Palimpsestes*, Paris, Ed. du Seuil, 1982, p. 49.
[2] *Modalități lirice contemporane*, Cluj, Dacia, 1973, p. 279.
[3] John Shearman, *Manierismul*, București, Meridiane, 1983, p. 50.

„operele manieriste [fiind] concepute în spiritul performanțelor de virtuozitate“ [1].

Virtuozitatea în „jocul liber al ideilor cu fantezia“, caracteristic pentru manierism [2], este și una din trăsăturile esențiale ale scrisului sorescian. Programul său, de coborîre în stradă a poeziei și marilor sale teme, ar viza, în principiu, o anume simplitate și naturalețe a expresiei. Or, ceea ce se întîmplă, de fapt, este o complicare și o artificializare a ei. Coregrafia rafinată a ideii „comune“ o înlocuiește, doar, pe cea, mai patetică, și mai solemnă, din spectacolul liric clasic sau romantic. În realitate, s-a schimbat numai *cadrul scenic*, mai terestru, la Marin Sorescu. Discursul ca atare e construit tot pe un „exces“ : nu, desigur, al gesticulației retorice repudiate — ci al jucăușei fantezii ce-și etalează performanțele inventiv-asociative în interiorul unui univers de aparență mai modestă. Odată descoperită, ideea poetică (întotdeauna ingenioasă) e dezvoltată arborescent, într-o acumulare barocă de detalii speculate de fantezie, încît poanta finală e așteptată ca o destindere după efortul de a fi realizat atîtea... destinderi. „Epigrama“ soresciană nu se grăbește să ajungă la poantă, ci întîrzie în plăcerea „jocului liber al ideilor cu fantezia“. Iată, de exemplu, poemul intitulat *Hîrtia* (din *Poeme*). Pornind, probabil, de la un loc comun pentru secolul nostru birocratic (de tipul : „ne invadează hîrtiile“, „ne vom îneca în hîrtii“ etc.), se imaginează declanșarea apocaliptic-grotescă a unui „uragan de hîrtie“ care „va pustii totul în calea sa, / Prefăcînd totul în hîrtie“. De aici încolo, textul devine o suită de variațiuni pe această temă a „prefacerii în hîrtie“, într-o proliferare a formelor dusă la exces și orientată spre încheganea imaginii unei metamorfoze hilare și derizorii : „Copacii se vor transforma în hîrtie. / Animalele în hîrtie, / Aurul în hîrtie. / / Oamenii vor țipa de groază, / Și țipetele lor / Vor deveni pe loc șerpi de hîrtie, / Și apoi ei înșiși se vor desface hîrtie : / Hîrtie de împachetat, hîrtie de plicuri, / Hîrtie de saci, hîrtie de biblie, / Hîr-

[1] Idem, *op. cit.*, p. 73.

[2] V. și Rosario Assunto, *Universul ca spectacol*, București, Meridiane, 1983, p. 141.

tie de țigarete. / Și mai ales de ziare". Ultimul vers al fragmentului produce, la rîndu-i, o altă explozie în lanț, ce atrage în dinamica asociativă cît mai mult din sfera noțională a „ziarului" : „Unii vor deveni articole de fond, / Alții vor intra în problemele / Industriale ori agrare, / Alții vor trece la pagina externă. / Scriitori care nu s-au ratat încă, / Din lipsă de spațiu, / Se vor rata în primii cinci cuadrați" ... „Ce să mai lungim vorba : — adaugă poetul — Va fi un uragan și o hîrtie / Mondială". Însă tocmai această „lungire a vorbei" îi face plăcere, întîrzierea în meandrele cît mai complicate ale textului. Versurile finale, constituind poanta, rezolvă, printr-un *trait d'esprit*, această tensiune, mai mult formală, și o așază sub un definitiv accent burlesc : „Și la urmă, / Scos din răbdări, / Se va căsca pămîntul. / Va înghiți cu poftă totul / Și se va șterge la gură / Cu oamenii care s-au transformat / În șervețele". Jocul de artificii al inteligenței iese victorios asupra posibilului sentiment de neliniște ; poemul e, mai curînd, parodia unei catastrofe, caricatura dezinvoltă a reificării, spectacolul buf al unei teme cu virtualități dramatice.

Deplasarea centrului de greutate spre artificiul formal devine și mai evidentă în textele unde jocul de cuvinte apare ca însuși mobilul imaginației lirice. În astfel de cazuri se speculează, de obicei, polisemia unui cuvînt, recurgîndu-se „urmuzian" la interpretarea literală a unui posibil înțeles simbolic și la amplificarea fantezistă a detaliilor. Exemplele de acest fel abundă. Unul ar putea fi poemul *Retroversiune* (din *Poeme*), care debutează cu un calambur : „Susțineam examenul la limba moartă, / Și trebuia să mă traduc / Din om în maimuță". „Retroversiunea" simbolică, deja hilară, e interpretată apoi *ad litteram*, procedîndu-se ludic la căutarea acelor elemente ale ființei care ar putea constitui „echivalențe" ale coborîrii umanului pe scara animală. Comicul enorm vine tocmai din această mecanică transpunere a sistemului de referință, pur spiritual, în concretul cel mai prozaic al corporalității umane : „Retroversiunea devenea însă / Tot mai dificilă, / Cu cît mă apropiam de mine. / Cu puțin efort / Am găsit totuși echivalențe mulțumitoare / Pentru

unghii și părul de pe picioare. / / Pe la genunchi / Am început să mă bîlbîi. / În dreptul inimii mi-a tremurat mîna" etc. Ambiguitatea verbului *a se îndoi* generează, în volumul *Moartea ceasului*, poemul ludic *Spirală* : „Mă îndoiesc de mine / Pînă la pămînt. / / Pămîntul nu-mi oferă nici el / O certitudine / Și mă îndoiesc de pămînt / Atît de mult, / Că răsar pe partea cealaltă / La cer. / / Atunci mă îndoiesc și de cer". E limpede și aici că, mai mult decît sentimentul grav al nesiguranței de sine și cu privire la tot ce există, ni se oferă spectacolul ingenios al oscilației între două sensuri ale cuvîntului, jocul ca și gratuit al ambiguității verbale. În plus, repetiția unor sintagme accentuează sugestia comică prin sublinierea funcționării „mecanice" a textului — încît tonalitatea de lamento a finalului e oarecum compromisă de aceste antecedențe persiflante : O, pe toate lucrurile, / Pe păduri și pe mări / Pe cer, pe lună, pe soare / Trupul meu este o iederă / Care încearcă să se sprijine / De taifun".

O asemenea asociere, de mare frecvență în poezia lui Sorescu, poate califica atitudinea unui sceptic care privește cu reticență spectacolul universal, cu o marcată conștiință a precarității sale. Căci, oricît atenția cititorului ar fi reținută de jocul fantezist-ironic al *poeziei*, dimensiunea *existențială* mai profundă nu e absentă la nivelul ansamblului operei. Ea apare în perspectiva deschisă de poet spre *jocul lumii* (în calitatea sa de „regizor" sau „spectator") și în aceea a *eului-jucător*, cu implicații în statutul creatorului, al *poetului*.

Din cel dintîi unghi de vedere, lirica lui M. Sorescu propune un spectacol, în genere, burlesc, al unei lumi dominate de automatisme hilare, prizonieră a mecanicii repetitive : „Uitatul pe fereastră a devenit un tic, / Toată lumea se uită pe fereastră. / Citește, spală, iubește, moare / Și din cînd în cînd dă fuga / Și se uită pe fereastră. [...] După ce a văzut totul — ploi, războaie, / Soare, cîrtițe, evenimente, / Repetate mereu aidoma, / Omenirea nu cred că mai dorește serios / Să mai vadă ceva. / Totuși uite-o lipită de ferestre / În ochi cu un gol" *(Atavism*, în *Moartea ceasului)*.

Nimic nu mai pare a fi nou sub soare, de vreme ce sub numele calendaristic al unităților temporale nu se mai caută substanța, ci se rămîne la simpla lor înregistrare mecanică : „Ce zi e azi ? / Luni ? / Dar luni a fost / Săptămîna trecută. / / Marți ? / Marți a fost tot anul trecut. [...] Dumnezeule, toate zilele *au fost* / Nu ne-a mai rămas nici o zi / Nouă" *(Întrebare,* în *Suflete bun la toate).* Dealtfel, falsa „plenitudine" a unei zile e sugerată prin exploatarea ironică a clișeului verbal și utilizarea jocului de cuvinte persiflant, ca în poezia *A fost o zi* (din *Suflete bun la toate)* : „A fost o zi ca toate celelalte / Plină de roade. / Nici n-ajunseseși bine la servici / Că ai și început să-ți depui activitatea / Pe birou, pe scaune, pe telefon / Și pe celelalte lucruri înconjurătoare / Special amenajate" ... O *Viziune* din *Moartea ceasului* redeschide spre un univers absurd, de fantoșe, în care oamenii sînt simpla, derizoria anexă a obiectelor — variațiune bufă pe tema „reificării" umanului : „Străzile erau înțesate de haine / Care își / vedeau de treburi [...] Iar eu căutam oamenii. / Știam că trebuiau să se afle / Fie în buzunarul de la vestă, / Fie în fața ori în spatele hainelor / Anexați cu o clamă". Fantezia burlescă se aplică aceleiași tematici în poezia *Troia,* ce dă un acuzat aer de farsă și parodie „agresivității obiectelor", ca temă obsedantă a unei părți din literatura contemporană : „În jurul nostru-s cai troieni / În care stau pitiți oștenii / Și noaptea ei deschid o ușă, / În jos alunecă pe funii. / / Din sticle, haine și tablouri / Ce le-am adus, naivi, în casă, / Coboară cetele vrăjmașe / Și-n fruntea lor este un scaun".

Într-o lume atît de golită de conținut, categoria de cauzalitate nu mai merită decît o caricatură — cum se întîmplă în *Superstiție* (din *Poeme) :* „Pisica mea se spală / Cu laba stîngă, / Iar o să avem un război. / / Fiindcă am observat, / De cîte ori se spală / Cu laba stîngă, / Crește considerabil încordarea / Internațională" ; în timp ce, printr-o altă inversiune a raporturilor, receptarea realului în adevăratele sale dimensiuni și sensuri pare un fapt neobișnuit, șocant, aproape absurd : „Tu îmi storci

vlaga / Și eu cred că tu / Îmi storci vlaga. / Tu îmi duci copilul la război / Și eu cred că tu / Îmi duci copilul / La război. / / Tu îmi iei zilele și eu cred că tu / Îmi iei zilele" *(Mania persecuției* în *Tușiți).*

Tema lirică a *măștii* apare în mod firesc în acest context ; — în mod paradoxal, manifestările naturale ale ființei — „rîsul, plînsul, iubirea" sînt tot atîtea „măști convenționale" : „Îndesați cu genunchiul / Sub niște măști / Atît de convenționale / Rîsul, plînsul, iubirea, / Ne căznim, stîngaci, / Să fim familiari cu noi". În fapt, avem de-a face cu o interpretare ironică a temei : obișnuința disimulării se răsfrînge mecanic asupra eului profund încît mefiența față de exterior e deturnată spre interioritate, valențele multiple ale subiectivității proteice fiind „citite" răsturnat. Acest transfer automat de atribute face astfel ca un motiv de angoasă să devină comic. Căci poemul debutase așa : „Să cercetăm bine / Cine se ascunde sub noi, / Să fim foarte atenți / Pe cine numim / Eu. / / Că nu mai poți / Avea încredere oarbă / În nimeni" ... *(Cine* în *Tinerețea lui Don Quijote).* Invers — dar tot într-o perspectivă ironică — „actorii" ar reprezenta pe scenă trăirile autentice în perfecțiunea lor, în timp ce omul „real", mereu stîngaci, nu știe să-și joace rolul *(Actorii,* în *Tușiți).*

Într-o perspectivă neobarocă, Sorescu își transformă actorul în spectator și invers. *Poeme*-le din 1960 debutau tocmai cu o intrare în scenă a poetului-spectator : „Am zărit lumină pe pămînt, / Și m-am născut și eu / Să văd ce mai faceți. / / Sănătoși ? Voinici ? / Cum o mai duceți cu fericirea ?" *(Am zărit lumină).* Aerul dezinvolt al spectatorului ce afectează a nu avea timp de răspunsuri, ci doar de întrebări, ascunde incomoditatea discursului solitar. Spectacolul se dovedește, dealtfel, mereu același, ca în *Glossa* eminesciană. Autorul *Tinereții lui Don Quijote* șarjează însă, și de data aceasta, tema „lumii ca teatru" : dacă pe scenă se joacă mereu „aceeași piesă", se schimbă, totuși... locurile spectatorilor în sală ; cu excepția unuia singur, al poetului, obstinat în menținerea „unghiului de vedere" propriu și, ca atare, strivit de publicul avid de ... imobilitatea perspectivei sale *(Spec-*

tacol). Altă dată, într-o *Pantomimă* (din *Suflete bun la toate),* „un bărbat *c a l a t r e i z e c i d e r o l u r i* (s.n.), cu, „lîngă el, un suflet", asistă, suprarealist, înainte de a muri, la succesiunea unor lucruri fără legătură (un nor, o vază, o floarea-soarelui, un glonț), într-un decor ce-și dezvăluie convenționalitatea : „Numai o frunză, legată ingenios de-o sfoară / Se lasă și se ridică, / Se lasă și se ridică". Imaginea unui *u n i v e r s - s c e n ă,* manipulat din culise, nu era nouă, la acea dată, în lirica lui Sorescu. Ea apăruse, bunăoară, în dimensiuni grotești, în poemul *Din vîrf (Tinerețea lui Don Quijote) :* „Cineva trage de-o sfoară, / Se încrețește coaja pe bătrîni, / Ce armonică gîfîită e lumea, / Ascult-o, / La sfîrșitul fiecărei mîini" ... Tema jocului în care omul este jucat — ca, dealtfel, și lumea — era prezentă și în *Popice (Moartea ceasului) :* „Fără îndoială, pămîntul / Este o mare / Popicărie. [...] Cineva aruncă bilele / De departe / Și înseamnă cu cretă / Pe cele doborîte. / / E un joc de societate, / Desigur, / Tot atît de frumos / Ca și armele clasice".

Prin asemenea poeme, Sorescu se situează în compania unor scriitori ai absurdului : haotic, supus jocului întîmplării, universul nu are decît falsa coerență a automatismelor sale. Poetul le contemplă ca pe o farsă repetată la nesfîrșit, cu conștiința derizoriului, cu o detașare uneori doar mimată, căci tulburată de un anume sentiment de insecuritate. Latura gravă, angoasantă a spectacolului mundan este, însă, aproape întotdeauna, concurată și depășită la el de exercițiul decontractant al inteligenței care, prin „baletul" și arabescurile sale ingenioase, ușurează spiritul de lestul prea apăsător al stărilor depresive. Pentru „jocul lumii", poetul are, altfel spus, o privire *i r o n i c ă.* Și pentru Sorescu, „ironia o ia întotdeauna — cum scrie Vl. Jankelevitch — înaintea disperării ; ea face piruete și, cît ai zice pește, a și escamotat cauza suferinței noastre" [1]. Și, mai departe : „Ironia, ca orice activitate de joc, dublează conduita serioasă cu o conduită secundă, care se organizează în destindere și recreere" [2].

[1] Vl. Jankelevitch, *L'Ironie,* Paris, P.U.F., 1936, p. 26
[2] *Ibidem,* p. 49.

Același lucru se întîmplă, practic, și în reprezentările ludice ale *e u l u i*. Comedia universală se repetă, în mic, la nivel individual, ironia față de exterior devine autoironie. Destinului cu majusculă i se substituie o parodie a sorții (Poetul devine celebru „în calitate de crescător de păsări" — în *Destin)* ; „soarta de granit" a Muntelui e să devină o „piatră din pavaj", călcată de lumea hilară *(Muntele)* ; „cunoașterea realității" e un fel de tic, comic ca orice automatism („Voi privi la iarbă / Pînă voi obține titlul / De doctor în iarbă" — (*Perseverare*) ; tema „căutării de sine" generează o șarjă în *Scoica :* „M-am ascuns într-o scoică, pe fundul mării. / Dar am uitat în care" ; un „mesaj" optimist e transmis, caricatural, de „pe balcon, printre sticle goale ! / Punctul din cosmos cel mai înalt / Atins după milenii de evoluție" *(Mesaj)* ; sau, ca în ionescianul *Capriciu,* „comunicarea" mesajului se transformă în contrariul său, într-o compoziție burlescă, autopersiflantă : „În fiecare seară / Strîng de prin vecini / Toate scaunele disponibile / Și le citesc versuri / / Scaunele sînt foarte receptive / La poezie, / Dacă știi cum să le așezi" ... ; se înscenează comedia popularității poetului : asaltat de „toată omenirea [care] voia să treacă prin versurile [sale]", acesta se visează împărțind „bonuri de ordine" *(Vis)* etc.

„Portretul artistului ca saltimbanc" se înscrie, astfel, în logica acestor reprezentări ironic-spectaculare ale subiectului liric. Mai devreme sau mai tîrziu, acesta e asimilat clovnului, jongleurului, funambulului de pe scena circului, sau actorului. Marin Sorescu moștenește de la tradiția romantică și simbolistă (la noi: Minulescu, Tzara, Vinea, A. Maniu) datele de bază ale „măscăriciului trist", „clovnului farsor", disimulînd, sub rîs și ingeniozitate, o dramă. „Jonglerul" său din *Bile și cercuri (Moartea ceasului),* ca „reprezentant alegoric al poetului", conservă ambiguitatea tradițională, aliajul de amuzament și melancolie cunoscut : „Jonglerul din circ mi-e tată, / A fost chemat urgent pînă-n noapte / Și m-a lăsat pe mine să-i țin locul. [...] Jocul e amuzant, / Stăpînesc cum pot / Lumea

mea de bile și cercuri / Dar uite, e foarte tîrziu, / Și jonglerul tată / Nu se mai întoarce". O variantă a motivului în contururi grotești propune și poemul *Tușiți* din volumul cu același titlu ; lamentația celui ce se simte neînțeles de publicul său e întoarsă în invectivă contra „bruiajului" continuu, cu o reînviată conștiință romantică a superiorității artistului. Limbajul are, însă, ca de obicei, la Sorescu, o culoare familiară, evitînd patosul transmis de retorica tradițională : „La cele mai bune replici ale mele / Ai tușit, / Scorpie bătrînă. / / ... Credeți că spun rolul pentru voi, / Ochii mei par că se uită la voi, / Cînd de fapt, eu privesc peste capetele voastre / Becul roșu din fundul sălii. / Pentru el vorbesc / Lui îi spun sufletul meu învățat în nopți de insomnie, / Becului roșu care arată locul pe unde, la sfîrșit, / Va trebui să evacuați sala, / Scorpii bătrîne".

Reversul solemnității fusese (și continuă, în general, să rămînă) jocul ironic, demitizant pînă la bagatelizare ; în cîteva rînduri, reversul jocului dezinvolt e melancolia și chiar revolta „jucătorului" neînțeles.

Intermezzo copilăresc

Sub dedicația „Pentru mine, cînd voi mai fi copil", Marin Sorescu deschide cu *O aripă și-un picior* (1970) un mic capitol ludic cu o fizionomie particulară. Căci dacă înclinația spre joc putea fi descoperită în toate cărțile sale anterioare, ea se înscria, ca un act eliberator (de convenții, de gravitatea existenței etc.), pe orizontul unei problematici grave, „serioase", față de care își evidenția valorile specifice. Ludicul era doar un alt mod — mai detașat, mai dezinvolt, mai „gratuit" — de reflecție a omului matur asupra propriei condiții existențiale ; jocul (îndeosebi ironic) dubla, într-adevăr, cu o altă conduită, mai destinsă, comportamentul caracteristic vîrstei adulte.

O aripă și-un picior păstrează, desigur, ceva din autoironia cunoscută ; noile poeme sînt, oarecum, motivate ca expresie imperfectă, stîngace, a unui „zbor" liric voit mai înalt, dar redus, în fapt, la dimensiuni domes-

tice, hilare ; „sentimentul plenar", devenit excepție, apare — într-un context care, de fapt, îl contrazice : „Un sentiment plenar / Din ce în ce mai rar : / Cînd ies doar pe balcon / Și cred că-s avion. / / Și zbor cu glastra-n brață / Prin liniștea măreață. / Și-o cioară subțioară / Mi-arată cum se zboară" *(Zbor)*. Tot așa, în *Despre cum era să zbor* (acesta e și subtitlul cărții), aceeași idee e dezvoltată la modul burlesc : „C-o aripă și-un picior", înălțarea mai sus de mediocra „ulucă" e imposibilă. Derivația arghezian se vede imediat. Dacă nu i s-a tocit unghia îngerească (pe care nici nu pretindea că o are), Marin Sorescu prelungește totuși, cu gîndul prefăcut că s-ar situa prin aceste versuri, sub nivelul creației anterioare, ceva dintr-un Arghezi al „copilăririi" și „smîngălelilor" dintr-un *A.B.C.* naiv. Interludiu recreativ, exercițiu al unui exces de vitalitate, cheltuit din pură plăcere : joc împrumutînd de la vîrsta infantilă candoarea percepțiilor și a transpunerii lor în desene de o fermecătoare stîngăcie, insolitul asocierilor între obiecte și evenimente, motivațiile fanteziste, orientarea spre universul minor, domestic și natural, gustul pentru miniatură. Poetul, care deplîngea, cîndva, absența din lumea „oamenilor foarte mari" a jucăriilor, și visa evaziuni în universul copilăriei („Am vrea să încălecăm pe un cal de lemn / Și calul să necheze odată cu tot lemnul, / Iar noi să-i spunem : «Du-ne undeva, / Nu ne interesează locul, / Pentru că oriunde în viață / Noi avem de gînd să facem / Niște fapte grozave» — *Jucării*, în *Tinerețea lui Don Quijote)*, își construiește acum acest spațiu al absolutei disponibilități imaginative, privind universul cu ochiul proaspăt al copilului și făcînd din orice întîmplare un pretext al fantazării ingenue.

Drama dispare cu totul din acest orizont al privirii : pentru evenimentele grave ale existenței, poetul-copil găsește explicații coborîte la nivelul jocului, în ambianța caracteristică vîrstei. Îmbătrînirea e astfel consecința unui simplu joc de copil neastîmpărat : „Păstra bunica niște riduri / Într-o cutie de chibrituri / Și numai ce și le punea / De cîte ori se enerva. / / Nepotul neastîmpărat — / A dat de riduri, le-a furat, / Le-a pus pe frunte, le-a lipit, /

Și gata — a îmbătrînit" *(Bunica și chibriturile)*. Marile întrebări despre sensul vieții își pierd orice tensiune ; ca să afle răspuns de la autorul lui *Phaidon* despre natura sufletului, poetul propune această soluție : „Vreau să mă tot duc pe-o cale — Pîn' la Platon, hăt, la vale, / Să-l descos și să-l pisez : / «Măi băiete, tu ce crezi ?»" *(Sufletul)* ; momentul biblic al înălțării la cer e tratat umoristic : „Înălțarea fu prea sus / Cică s-ar fi plîns Isus" *(Prea)* ; în registru familiar-domestic e transcrisă o altă temă iconografică, în *Minunea* : „Trei ierarhi, cu frîu-n gură, / Au fugit de pe pictură, / Maica precesta cătă / Înarmată c-o nuia / / Prin trifoi, sub meri, sub peri / Nu se află nicăieri ! / Însă cineva / I-a spus / Că o stea i-ar fi condus. / / Cam prin Tîrgu-de-Afară, / Cam pe-acolo, bunăoară. / Cum treceau prin gara Titu / S-au strîmbat la individu".

Dar poetul se amuză și pe propria-i socoteală, în cîteva mici „glume lirice". În *Spetează*, scaunul de la masa de scris îi ordonă milităreşte : „Stai !" ; așezîndu-se, înfricoșat, să scrie, rezultatul e „larma de rezbel" a scîrțiitului celor două... obiecte : „Scîrții eu, scîrțiie el" ; altă dată, pentru a asculta „ecoul" propriului trecut, își lipește urechea de un papuc ce ține loc de scoică *(Audiție)*. Abandonînd tonul autopersiflant, „jocul" primește însă, în alte ocazii, culoarea proaspătă a fanteziei infantile, de o delicată poezie : „Ce fac eu, ai vrea să știi ? / Șine pentru ciocîrlii. / Să se ducă-n sus pe șine, / Din miriște cînd le vine. / / Ele-n zborul repezit / Sînt un fel de tren rapid. / Și cîntînd e ca și cum / Către rai ar scoate fum" *(Ce ?)*

Microcosmosul infantil, marcat de o psihologie și sensibilitate specifice, ancorate în egală măsură în concretul imediat, interpretat la scara redusă a experienței de viață incipiente, și îmbogățite de o fantezie extrem de mobilă în asociațiile-i insolite, e reconstruit cu delicii de către poetul ce se „copilărește". El se trage de mustăți cu pisica ; deșurubează stupul ca să poată ieși albinele ; vede într-un cuier un „monstru", iar într-o pompă „un elefant cu trompă" ; povestește unor „goange" întîmplări de pe Gange ; promite să meargă la serviciu cu

un grăunte în gură, după exemplul furnicilor ; amenință cu război muștele pentru că merg pe tavan „cu capu-n jos" ; vede că : „Nesfîrșitul e mai mic / La pitic doar cu un pic / Decît e la uriași" ; sau se declară „de acord / Să mai punem Sud la Nord / Un kil-două, cît o fi, / Pînă s-o mai dezmorți".

Lumea măruntă devine teritoriu al fabulei șăgalnice printr-un transfer de trăsături și metehne umane de mare efect comic : un vierme, care, vrînd să facă o spargere într-o pară, folosește „șperaclul", e surprins de o vrabie care-l „ia pe borfaș în ghiară / Și îl predă la gară" *(Hoțul prins)* ; niște pești sînt surprinși „la fumat" în ocean și amenințați în acest mod de o amuzantă familiaritate : „Stați ca gușterii în drum / C-un vapor vă calc acum. / — Nene, nu da-n noi cu piatra, / Că mai bem un fum și gata !" ; un Grivei — variantă a arghezianului Zdreanță, citind ziarul în care găina își învelea oul, adică mîncîndu-le pe amîndouă, se declară decepționat de lipsa de noutate a „știrilor" *(Blazare)*.

În totul, *O aripă și-un picior* e o carte cu jucării eliberată de orice „grijă lumească" ce i-ar putea tulbura fundamentala seninătate. Ironia cedează, aici, locul comicului de natură umoristică : „jucătorul", construindu-și cu plăcere propriile jocuri, destins și comunicativ, se amuză cu bonomie de spectacolul lumii și al propriei existențe, reinterpretate din perspectiva copilăriei regăsite. Scepticismul dispare, încrederea în joc e deplină ; excepție, la început, și pură aparență semnalată ironic, „sentimentul plenar" devine regulă.

Jocul dragostei și al inteligenței

Odată cu *Descîntoteca* (1976) și *Sărbătorile itinerante* (1978), care ar constitui a doua ei parte, Marin Sorescu își radicalizează în mod neașteptat (și, pentru mulți, contrariant) experiența ludică. Aceste două cărți de poezie erotică se situează, desigur, în prelungirea atitudinii demitizante, în sensul recursului la limbajul cotidian, al înfățișării poeziei în haine de lucru. Autorul *Poemelor* sau al *Tinereții lui Don Quijote* se folosea, însă, în primul rînd, de uneltele parodistului : în fiecare text se

simțea, ca un soi de schelet îngropat, tipul de discurs ironizat ; fiecare oferea, pe de altă parte, cîte un mic spectacol al inteligenței ingenioase, procedînd la trasarea acelor arabescuri generate de jocul ideilor cu fantezia, încît „naturalețea" discursului cîștigată prin ironie era mereu concurată de artificiul manierist. Noile volume își propun să ducă pînă la ultimele consecințe acțiunea demitizantă, repudierea convențiilor statornicite de tradiția liricii erotice, recurgînd programatic la un fel de *transcriere* a evenimentului, un soi de *happening* ; discursul liric se construiește sub ochii noștri, oarecum neselectiv, în virtutea unei anumite inerții verbale, ca emanație firească a „trăirii" sentimentului. Și cum, în viața de toate zilele, îndrăgostiții nu vorbesc numai în metafore și nu-și cizelează întotdeauna stilul de exprimare, urmează că și acest „discurs amoros", avînd ca obiect o iubire fericită, va cunoaște momente mai elevate alături de altele, de joasă altitudine — mari suprafețe prozaice. Termenul de „descîntotecă" sugerează, de altfel, o atare ambivalență : oscilația rostirii între „vrajă" poetică și repetiția locului comun ; același des(cîntec) de dragoste va fi reluat mereu, în diverse variante, niciodată epuizat : depozit de elogii redundante, ce refuză, însă, să depășească sfera unei existențe comune, obișnuite, chiar mediocre.

Programul acestei poezii transpare încă din primele texte. În mod esențial, el vizează *convenția literară* ca limitare a expresiei trăirii prin apelul la un *anumit* limbaj, ales dintre multele posibile, și ca ornament exterior al evenimentului existențial. Obsesia avangardistă a „planului primar", netransfigurat, al „vieții imediate", ca tensiune încă nedomesticită în alambicurile retoricii, reapare și la Marin Sorescu : „descîntoteca" urmează să fie *înregistrarea* dialogului cotidian dintre îndrăgostiți, cu posibilități, așadar, de reluare (reascultare), cu acceptarea stereotipiei inerente și a „impurităților", din punct de vedere estetic, ale limbajului : „Te rog să-mi dai cît mai des telefon / În numărul meu n-am admis nici un zero / Și *să rugăm pe*

cineva să înregistreze, / Iar la urmă să ne dea benzile / Să le facem discuri de lună plină, / Discuri pentru descîntotecă, / Să înceapă să se învîrtă de cîte ori plouă / Şi oamenii se simt singuri şi au nevoie / de *o iubire neconsfinţită decît prin ea însăşi. / Spusă pe şleau şi pe firul apei, / Pe nemîncate, pe îmbrăcate ori pe pielea goală* — / Ce e mai frumos decît trupul omenesc ?" — Între *viaţă* şi *literatură* distanţa se vrea încă o dată abolită : „O *poveste luată din viaţă*". Şi pentru ca selecţia evenimentelor să nu pară, cît de cît, subordonată unor exigenţe ale „frumosului", rostitorul monologului programatic se corectează astfel, coborînd şi mai mult poezia la nivelul cotidianului : „Mai potrivit ar fi — *ciupită din viaţă*" (s.n.).

Discursul amoros trebuie, altfel spus, să circumscrie acea „felie de viaţă" autentică, nefalsificată de nici o preconcepţie. Altă dată, poetul ar fi adăugat „feliei de viaţă" şi „untul" ironiei (undeva se şi vorbeşte despre „o felie de viaţă cu unt"). În *Descîntoteca*, distanţarea ironică în calitatea ei de „critică" a convenţionalului nu mai pare suficientă ; ea se vrea depăşită printr-o directă instalare în firescul existenţei. Repetiţia „discului" sau a „benzii", astfel realizate, ar sugera, dincolo de inepuizabilul iubirii, şi un alt mod de a evita convenţia (estetică) : expresia vieţii se reîntoarce periodic la viaţă, face corp comun cu ea, renunţînd la intermediarul *simbolic ;* ideii de *durată* a semnificaţiei, ca rezultat al concentrării şi reprezentativităţii ei în imaginea *estetică,* i se substituie durata *reală,* a retrăirii situaţiilor existenţiale în concretul lor brut, transcris ca atare. „Povestea luată din viaţă" — notează, cu umor, poetul — trebuie, conform unui asemenea program, „să se termine ca toate poveştile, / Stereotip : *„Şi-am încălecat pe-o şa / Şi-oi mai încăleca".* / Şi aici placa să fie puţin uzată / Şi să se tot repete". Cu alte cuvinte, discursul liric se cuvine să fie *saturat de existenţă.* Dar poate că atributul de *liric* nici nu este cel mai adecvat aici, sau nu ar fi singurul ; căci dialogurile înregistrate pe „benzi" se constituie, de fapt, în nişte confesiuni me-

diate, care-şi adjudecă în egală măsură elemente epice şi dramatice. În ultimă instanţă, ceea ce rezultă e un *spectacol sui-generis*, o *înscenare a iubirii*. Înregistrate, repetate, ascultate „de cîte ori plouă", ca pentru un fel de cură de vitalitate, întîmplările cuplului fericit îşi pierd, de fapt, statutul existenţial propriu-zis, se transformă într-o *imagine* mai mult sau mai puţin reprezentativă, mai mult sau mai puţin *simbolică*. În secvenţa din care am citat, autorul şi introduce, dealtfel, în final, o voce „din *off*", a spectatorului, ascultătorului : „Iar cineva din *off*, exasperat, să strige : „Căsătoriţi-i, domnilor, / Oameni buni, căsătoriţi-i pe aceşti neisprăviţi, / Să termine odată povestea" *(Dimpotrivă)*. Se poate identifica, de fapt, în acest *cineva* însuşi *cititorul*, pus în faţa unui discurs literar produs, oarecum mecanic, de aceeaşi temă-obsesie, care „se tot repetă". Discurs excesiv, infinit, în multe privinţe parazitar, menit să-l aducă, ironic, pe cititor, în stare de exasperare, contrazicîndu-i toate aşteptările de ordin estetic.

Descîntoteca nu va mai avea, aşadar, o structură bine definită ; fiecare text e o secvenţă discursivă rostită „pe firul apei", oarecum în voia hazardului, în virtutea unei spontaneităţi a reacţiilor, ce nu se mai vrea îngrădită de exigenţele poeticului. „Poezia" va apărea fără premeditare, pe parcursul desfăşurării evenimentelor, răsărită în plin dialog familiar şi înecată apoi imediat, în aluviunile bavardajului cotidian, ca să reapară mai tîrziu, în funcţie de momentul sufletesc al protagoniştilor. E un discurs rostit, cum ne spune un titlu de poem, „pe nealteratelea", şi chiar textul pe care-l anunţă poate fi o mostră de abilă conjugare a ideilor poetice primite, ironizate ca atare, coborîte la nivelul „concretului" existenţial, cu un limbaj colocvial, familiar, avînd ceva din rarefierea oralităţii, şi — nu mai puţin — cu „zvîcniri" de poezie, repede amendate, ce-i drept, şi „recuperate" de fluxul verbal comun : „Cu tot focul nostru sacru, / Abia ne putem aprinde o ţigare. / Nu găsim acea pădure / În care văpaia se ivea / Măcar prin frecarea a două lemne. / La concret sîntem nuli, / Şi el (concretul) e cel care formează / Nouăzeci la sută (nu mai mult ?) /

Din obiectele, întîmplările vieții noastre. / Mă exersez să blestem, zici, / Așa că ferește-te. / Unde să mă feresc, dă-i drumul, / Nu mai sînt colțuri tăinuite, / Cuvintele pot ajunge, / Mă pot găsi oriunde, / Tot mi-ar rămîne neliniștea, / Ca o turlă de flaut / Flautul să zicem că ar avea turle ca bisericile. / De ce nu ? / Ortodoxe ori catolice ? /Ei, acum o să ne certăm și pe asta, / O să se producă iar marea schismă ..." *(Pe nealteratelea).*

Natura ludică a poemelor din *Descîntotecă* transpare în fiecare pagină. Însăși structura volumului, conceput ca succesiune de variațiuni pe aceeași temă, sugerează jocul comic ; aceeași „placă" se repetă, de fapt, pînă la saturație, transformînd „discursul amoros" într-un spațiu al automatismelor, încît firescul și autenticul apar, foarte curînd, drept *jucate*. Acest *joc de-a autenticitatea* e evidențiat, dealtfel, și de foarte frecventele aluzii la universul literar cu convențiile sale. Cel ce vorbește în *Descîntoteca* este, de fapt, un *poet*, un *scriitor*, obsedat, precum altădată „avangarda istorică", de pericolul *literaturii*, al clișeelor și poncifelor expresiei. Poetul, ca protagonist domesticit (în haine de casă) al acestor discuri și benzi înregistrate, nu vrea să facă literatură. Naturalețea lui e *programată*, constituindu-se ca *spectacol al fugii de convențiile exprimării lirice ;* firescul se afirmă (se definește), la el, în funcție de „negativul" reprezentat de discursul literar acceptat ca atare. Străduindu-se să vorbească „normal", în afara calculului estetic, conform impulsului de moment, poetul-personaj are mereu în minte modelul pe care-l respinge și simte, în orice caz, nevoia necontenitei raportări la el, ca și cum asupra fiecărui gest al său ar veghea ochiul triunghiular al Literaturii. Notațiile, voit banale, cu care începe un poem, sînt urmate de astfel de considerații, trădînd o cenzură subtextuală, care e, în fond, aceea a Poeziei ca rostire ieșită din sfera banalității cotidiene : „Ne-am luat cu banalitățile, / Ne-am dăruit cotidianului aproape total, / Pînă la ce mai faci" *(Logodnă).* Avem de-a face, cum se vede, cu o supraveghere, o condiționare, a „firescului". Foarte atent la *discursul* său, protagonistul și-l corectează mereu

în raport cu imaginea mentală a Expresiei cu majusculă, pe care, de fapt, o ironizează : „Dar ne facem că plouă. / Urîtă expresie ! Ce să faci ? / Ne mai scapă și cîte-o vorbă mai așa, / Cînd iubim. / Ori nu se vede ?“ *(Albicioasa)*. Sau, invers, după un pasaj mai exaltat liric, aceste „observații“ autocritice : „De ce m-am ferit eu cel mai tare, / M-a ajuns. / Iată-mă și plin de patos, / Grecii îi scriau cu *th* ?“ *(Încrustații)*. Și încă, la fel de ironic : „Lumea vrea proză și eu înaintez cu poezia“ *(Liniștea)* ; „Nu știu dacă e un titlu prea potrivit / Pentru un poem. / *Crusta* — poezie de dragoste ?“ *(Crusta)* ; „Oamenii, cînd sînt fericiți, / Oare nu seamănă cu niște zmei la troaca lor cu vise ? / Îți vine să-i pupi pe bot / Și să-i gîdili pe burtă cu piciorul, / Ca pe purcelușii, ca *să mai diminuăm comparația“ (Sonete amestecate)* ; „Vara să n-ai pretenții de stil de la mine, / Nu pot lucra asupra cuvîntului“ *(Încropeală)* etc.

„Diminuarea comparației“ are loc, dealtfel, mai peste tot în aceste texte demitizante ce introduc motive literare, personaje, expresii nimbate de un anume prestigiu, în contexte violent prozaice ; procedeu, altminteri, la îndemînă, utilizat de poet și în creația anterioară. Iată cîteva exemple : „Sfîntul Ioan Botezătorul în slip“, „Toți aproape că merg pe valuri, înainte mergători în serie“ ; „Sîntem niște revoluționari, / Avem și noi codul nostru. / E foarte frumoasă rochia de lînă“ ; „Oare cămașa lui Nessus era cu fermoar ?“ ; „Modelul stilizat de pe fusta în trei culori, / Mă preocupă, vreau să-i prind ritmul cosmic“ etc., etc.

Extrema redundanță a textelor, locvacitatea „personajului“, jovialitatea lui „munteană“, cam monotonă (Sorescu e, în *Descîntoteca*, un Minulescu nu mai puțin teatral, deși afișează o mască antitrubadurească !), face, în ultimă analiză, din aceste secvențe niște înscenări parodice ale iubirii conjugale „autentice“, „simple“, „frumoase“ etc. Poetul se complace în acest joc, nedistanțîndu-se întotdeauna, și în suficientă măsură, de *kitsch*-ul liric pe care-l construiește. De aici — sentimentul amestecat cu care cititorul parcurge un mare număr de pa-

gini, în ciuda avertismentului prezent, chiar în unul din primele poeme ale cărții *(Tertip)*, ce vorbește, evocînd relațiile cuplului, despre „jocul cel mai copilăresc". Acesta ar fi un joc „De-a v-ați vațelea", un joc — de-a... jocul, o lume a lui *ca și cum*, pe care textele următoare o vor califica, după cum am văzut, drept *spectacol al firescului existențial*. Deocamdată, noul joc e anunțat ironic, în acești termeni : „Nu știu cum e, eu am inventat cuvîntul, / Ți-l fac cadou, / Tu dă-i un conținut, sensul major. / Demn de epoca noastră și hai să-l jucăm. / Chiar dacă nu-l nimerim dintr-o dată / Dar va fi atît de frumos, / Încît chiar și peste douăzeci, treizeci de ani / Numai să se pronunțe «De-a v-ați vațelea» / Și toată lumea să tresară, / Să vezi ochi sticlind / Și cineva să rostească plin de regret : / Eh, alte vremuri pe-atunci, domnule ! / Mai exista poezie cît de cît, / Abia inventase Sorescu descîntoteca, / Iar tinerii știau să se iubească al naibii de frumos".

Tot atît de „al naibii de frumos" se desfășoară jocul iubirii comune și în *Sărbători itinerante*, ca mărturisită „Descîntotecă — partea a doua, cartea a doua". Sărbătorirea dragostei poate apărea oricînd și oriunde în perimetrul existenței, devine „itinerantă", se reia, se repetă în infinita disponibilitate afectiv-discursivă a cuplului, corespunzînd reascultării „benzilor" sau „discurilor" precedente. Mai evidentă e, aici, doar structura dialogală a poemului, conceput ca suită de replici topite într-un text comun — de unde și senzația mai puternică de *inscenare*. A sporit, parcă, și încărcătura „culturală" a secvențelor, discursul liric integrînd un mare număr de referințe livrești și atrăgînd astfel atenția, încă o dată, asupra caracterului accentuat metatextual al multora dintre poeme, în al căror „program" rămîne înscrisă, în continuare, „critica" pînă la parodiere a unor modalități „tradiționale" de expresie. Cursa dintre „viață" și „literatură" se angajează din nou ; discursul e, iarăși, cu voință „impur", afectînd neglijența oralității, poticnirile, reluările, verbozitatea diluată în întinse secvențe „de umplutură", însă situate pe fundalul convenției literare — cum se vede încă din prima piesă a cărții : „Stai, că

viața o ia înaintea literaturii. / Ca pe un diamant veritabil, pierdut într-o baniță / Cu diamante de sticlă (continui ideea începută) / Reluăm ? Dar ce spuneam ? Că nu știu pe unde tot orbecăi"... etc. *(Sybilla din Cumae).* „Cel mai mare poem care s-a scris în toate vremurile" va fi, astfel, în primul rînd o suită de replici la marea, solemna Poezie, cu gesticulația-i caracteristică : „O senzație proaspătă și rece, / Ca o mînă pe frunte «n-ar fi mai / Bine în buzunar ? comparația mi se pare uzată», / Cum vrei tu"... *(Joc de garderobă).* Programul „desolemnizării" e formulat, dealtfel, direct, atunci cînd, în toiul vorbăriei sentimentale, se spune că : „Romantismul a lăbărțat esențialul / Transformîndu-l în dantelărie, / Încît trebuie să tragem cu buretele și s-o luăm de la zero" *(Lingouri de plopi).* Ca atare, tot ce amintește formele și atitudinile poetice moștenite se cuvine deviat spre contexte mai realiste și mai obișnuite, cu beneficiul, desigur, al ironiei și umorului : „Cînd visez trebuie să fiu încheiat la șireturi, / Ca voinicul din poveste *(mutatis mutandis)* / Ce se încălța cu trei perechi de tălpi de fier / Pe care le făcea ferfeniță pînă la destinație" *(Poveste mov).* Este și cazul reveriei crepusculare romantice, citite ironic, sub semnul stereotipiei, al reproducerii în serie : „Ia uită-te colo / Ce apus ! Soarele scîrțiie de scrîncioburi / De leagănele copilăriei din noi, care se dă huța. / Ce deosebire față de apus nr. 20 ! / Altă tonalitate. A lucrat la el mai mult zeul" *(Apus nr. 21).* Sau, în *Limpezire* : „Ah, răcoarea pădurii. / *(Exclamație)*".

La fel ca în *Descîntoteca*, „cenzura" discursului prin referința literar-convențională devine un soi de automatism, de tic, ce conferă jocului liric nota comică, dincolo, chiar, de conținutul ironic al unor versuri considerate în ele însele. Asemenea situații se repetă, în diverse variante, aproape în fiecare poem. Iată cîteva : „Cu peniță foarte subțire te-a caligrafiat firea / (Sună ca-n Shakespeare. Las' să sune că nu-i răspund)" ; „Ce zicea Petrarca în sonete / E valabil în parte, dar spus prea rimat" ; „Ai fost la un concert unde ți-au clănțănit dinții / Serios, nu-i o metaforă" ; „...Ce alunecos e săpunul în baie... [...] Să-l cauți și eu să apar din spumă ca Ve-

nera" ; „Așa că mai bine anonimi și în pat / Decît anonimi în trecutul îndepărtat. / Rimează ? Un pic, din cauza ta / Fac concesii formelor fixe, / Formelor tale fixe"... etc., etc. *Literatura* apare, aici, ca adevărata „voce din *off*" despre care vorbise poetul în *Descîntoteca*, și care îl obligă la o regie aparte a spectacolului „autenticității". Acesta se va defini ca răspuns, ca reacție la convenția oricît de prestigioasă, printr-un transfer al temelor mari, „nobile" etc. într-un registru de excesivă familiaritate — un soi de travestire burlescă. Pe orizontul „misterului feminin", poetul-personaj lansează, de exemplu, această întrebare prozaică : „De unde naiba acumulezi mister ?" Extazul, transfigurarea „mistică" prin iubire sînt victima unui frivol joc de cuvinte : „Să mă înalți la cerere (la cerere nu la cer). / Frumos titlu de dragoste : «Înălțarea la cerere» / Și cu atît mai potrivit, cu cît presupune și toate / Patimile respective, sărutări, vînzări, cine..." *(Înălțarea la cerere)*. Tot acolo, această comparație generată de un automatism verbal : „Pot să-ți comentez puloverul, / Ca pe o terțină de Dante ?"

Împreună cu poeții avangardei, M. Sorescu crede și spune că poezia e pretutindeni — dar sugerează acest lucru tot la modul ludic-ironic : „Știi că infinitul e pretutindeni ? / Nu știam. Pe cuvînt de onoare. / Pe pervaz, în oglindă, în pat, / Sub tălpile tale — infinit cu carul" *(Îndepărtarea malurilor)*. Sau, în același sens : „Haos în pat, / haos sub pat. / Și acum tu amenințI haosul cu papucii" *(Ardem etapa)*. La modul parodic, caricatural, poezia își ia ca obiect faptul cel mai comun și banal, derizoriul, cotidianul prozaic. „Iar spun vorba mea : ce bine e în baie" — începe un poem ; iar altul, cu o exclamație de același calibru : „Ce liniștitor e să coși tivul". Și încă : „Ce frumos îți mîngîi degetele de la piciorul drept / Cu talpa piciorului stîng..." Se observă însă, în ultimă instanță, că o atare reabilitare a cotidianului este ea însăși de natură parodică, participînd la ansamblul înscenării ironice a „firescului" : „Și cum stai tu cu fața în pernă/ Și cu picioarele atîrnînd peste marginea patului / Cu papucii albaștri ca cerul / o dată

măcar să fie și ei / Comparați cu cerul, săracii — și asta datorită ție"... *(Ardem etapa)*. Căutarea avangardistă a „planului primar" al trăirii pare a fi devenit și ea o convenție... literară — printre altele. Coaserea tivului, evocată mai sus, dă naștere acestui semnificativ autocomentariu ironic : „Uite cum se întoarce poezia la sursă !" Iar divagația pe teme shakespeareene (Hamlet, Polonius), transferată pe o scenă de cămin cultural, cu interpreți țărani, se încheie pe un ton frivol și trivial — ca o nouă trimitere ironică la convenția „realistă" : „Ei, cum vrei să mai scriu ? / Îmi placi cînd faci gropițe la subsuoară — și la / Subsuoara piciorului / Scriu și asta ? *Dă-i drumul — rupem din viață, din realitate" (Pluta).* Frivola eliberare de dimensiunea problematizantă, reflexivă a poeziei („La urma urmei, filosofia indiană în texte / A spus cam totul / Noi ar trebui să ne luăm grija noutății, / Și să ne giugiulim") se înfățișează, astfel, sub semnul unui dublu joc cu convenția : unul, subliniat ironic, vizînd depozitul de forme moștenite din tradiția poetică ; altul — ca înscenare „realistă" a banalului și cotidianului domestic, îmbrăcat în haina unei idile, a unui discurs amoros ce-și face din „naturalețe" propria convenție. În această a doua perspectivă, postulatul autenticității ar putea trimite la Camil Petrescu (din *Un luminiș pentru Kicsikém)* [1] — cu observația, însă, că pentru autorul celor două „descîntoteci" secvențele „rupte din viață, din realitate", se transformă în tot atîtea scene în care personajul principal e și regizor, și spectator : cînd atras de plăcerea jocului, cînd distanțîndu-se, ironic, de el. „Apropierea de viață", „întoarcerea la origini", la prospețimea necontrafăcută a poeziei erotice — sînt exigențe formulate în termenii unei familiarități și oralități suspecte, ce le demască, de fapt, caracterul convențional de sloganuri rostite pe tonul ambiguu al ironistului: „Cine să înțeleagă că numai așa, *rîcîită* de artificii. / Poezia de dragoste *se întoarce la origini? / Și o ia de la cap cu o vigoare nouă...* / «Mie-mi spui ?» Ție, la toată lumea. / Dar n-am cui"... Dar *Descîntoteca* și *Sărbătorile itine-*

[1] V. în acest sens, comentariul nostru din *Lecturi fragmentare*, București, Eminescu, 1983, p. 84.

rante se înscriu în registrul jocului comic prin însăşi structura lor de ansamblu, întemeiată pe o mecanică a redundanţei, sugestiv definită, dealtfel, în aceste versuri din poemul *Necunoscuta* : „Inspiraţia e un fel de programare, / Lucrezi ca un robot. / Dar trebuie să fii bine programat. / Robotul meu s-a dedulcit pe datele tale, / Îţi prelucrează mecanic existenţa ; dar cu cîtă sete îţi transmite ştirile exacte / Şi mă condiţionează în funcţie de problemă". Relativul şoc pe care-l provoacă acest joc de-a autenticitatea vine, de fapt, dintr-un anume exces ; poetul întîrzie prea mult în meandrele discursului derizoriu al „bavardajului" său, menit să bruieze tradiţia liricii erotice, şi, pe de altă parte, nu-şi maschează cu suficientă rigoare distanţa faţă de noua convenţie propusă. În aceste două cărţi, M. Sorescu se află în situaţia actorului de succes care, ştiind ce place publicului său, supralicitează uneori, concesiv, arsenalul comic de care dispune.

„Un teatru mare cît satul"

Impresia, covîrşitoare, pe care o lasă lectura celor trei cărţi din *La Lilieci* (1973, 1977, 1980), este de mare spectacol. Nu în sensul montării unor decoruri somptuoase, al unei butaforii lirice cu care ne-a obişnuit o anume poezie tradiţionalistă idealizantă (prelungită şi în zilele noastre, dar imposibilă la Marin Sorescu), şi *nu numai* în acela al înscenării ironic-comice a unor motive, deja îndelung parodiate, ale diverselor „sămănătorisme" (aşa cum normalul orizont de aşteptare al cititorilor poetului ar fi cerut-o). Dacă spre lumea din *La Lilieci* putem privi ca la „un teatru mare cît satul" este pentru că autorul — preluînd rolul povestitorului-ţăran (sau, mai exact, regăsindu-şi condiţia originară ţărănească de care, cel puţin în aparenţă, se distanţase) şi reînviind, ca atare, multiplele voci şi roluri prin care colectivitatea rurală se exprimă — desfăşoară un evantai cvasicomplet de situaţii şi „scene" caracteristice, reconstituite ca într-un muzeu viu al memoriei. Totul, în sat, se petrece, pe de altă parte, *în văzul lumii*, sub ochii

unor „spectatori" cotidieni ce judecă gestul, cuvîntul, situația existențială ca pe un spectacol mai mult sau mai puțin semnificativ, în funcție de exigențele codului colectiv, iar acest caracter spectacular se accentuează pe măsura transmiterii orale a evenimentului către un destinatar absent de la „locul faptei", care-l retrăiește însă prin semnele deja *selectate și ordonate* de povestitor, avînd, în plus, beneficiul desfătării lingvistice oferite de naratorul-interpret. Acesta este, de fapt, statutul asumat de poet în tripticul *La Lilieci*. Povestindu-se pe sine, cel de la vîrsta copilăriei și adolescenței, dar și colportînd „poveștile" altora, el reface, printr-o (re)identificare, „forul român" al satului natal ca scenă pe care se perindă o comunitate pitorească, plină de vitalitate și imaginație, în roluri și situații dictate de ritmurile specifice lumii rurale „balcanice" către jumătatea secolului nostru.

În raport cu creația anterioară a poetului, „regula jocului" pare a se fi schimbat radical. Poezia se distanțează de modurile confesive cunoscute, recurge masiv la epic și descriptiv, ori utilizează elemente ale reprezentării dramatice. „Autenticitatea" nu se mai definește, aici, în funcție de respingerea, mai mult sau mai puțin explicită, a „literaturii" și ironizatelor sale convenții, ci e căutată într-un soi de fotografiere a evenimentului, în transcrierea brută a faptelor, cu intenția unei substituiri : în locul *poeziei* care înfrumusețează prin — cum ar spune Camil Petrescu — „anemice avînturi de simboluri", ni se propune (și impune) *viața* ca prezență a realității imediate, cu cantitatea ei de materie netransfigurată, întîmplătoare, neselectată, dată așa cum e unei „lecturi" ce trebuie să-i degajeze semnificațiile, eventuala „poezie".

Astfel înfățișat, programul acestui moment creator ar indica, într-adevăr, o întoarcere, radicală, decisă, la multinvocatul „plan primar" al existenței ; viața e lăsată — s-ar spune — să se rostească singură, reducînd la minimum, sau chiar eliminînd cu totul, vocea auctorială. Nimic nu s-ar situa, astfel, mai departe de perspectiva ludicului decît o asemenea atitudine neutră, de un „rea-

lism" radical. „Tehnica documentarului și obiectivității absolute", despre care s-a vorbit pe drept cuvînt [1], pare a închide orice cale spre *joc*, cu atît mai mult cu cît elementul livresc, poetic etc., căruia să i se contrapună, servind știutelor, sclipitoare „arabescuri ale inteligenței", este ca și absent.

Și totuși, sentimentul participării la un joc — aici, în înțelesul *teatral* al cuvîntului, al acelui *mimicry* din clasificarea lui Roger Caillois — este, la lectură, extrem de persistent. Acest „documentar", cu toată „obiectivitatea" lui, este, de fapt, în mare măsură, o mască stilistică, un apel la *convenția oralității țărănești* (așa cum, la alți poeți, convenția putea fi, bunăoară, a iconografiei naive, populare). Retrăirea, rememorarea, „interpretarea" faptelor originare se realizează în *limbajul reconstituit* al momentului și locului experienței — spațiu și evenimente cu contururi bine trasate , avînd culoarea specifică a Sudului românesc. În înțelesul său cel mai general, jocul teatral caracteristic pentru *La Lilieci* ar defini, așadar, cum spuneam mai sus, adoptarea de către poet a ipostazei de povestitor-țăran, aparținînd unei colectivități pe care o observă, o comentează, o comunică în calitatea sa de martor-spectator, cu o nedisimulată plăcere și cu o vervă tipică meridionalului. El e, mai întotdeauna, în situația privitorilor din *Lumea albă :* „ochii tuturor sînt pe drum : / Cine mai trece la deal, la vale ?" ; ori a „lumii" din alt poem, care „rîdea pe prispă, cu coatele pe pridvor, parc-ar fi / Stat în balcon la un teatru mare, cît satul" *(La strigat).*

Acesta e văzut, dealtfel, ca un univers suficient sieși, strict delimitat, condus după legi aparte : „Satul e închis ca o cetate. / Totul se află înăuntru. Cînd vine de la cîmp, / Omul parcă trage scara potecii după el. / Ce se petrece în afară e din alt tărîm, / Unde ajungi călare pe pajură, / Ori scoborîndu-te printr-o fîntînă părăsită. /

[1] Mihaela Andreescu, *Marin Sorescu. Instantaneu critic.* București, Albatros, 1983, p. 171.

Forul român e capul podului văruit / Ori poiana cu iarbă verde..." *(A trimis vorba,* II) Satul-cetate e, așadar, și un *for,* și o *scenă* pentru „jocul lumii" ; căci, fiind un cosmos complet, Bulzeștii lui Sorescu desfășoară spectacolul „total" al existenței, regizat în funcție de mai marile sau mai neînsemnatele repere ce punctează dinamica vieții comunitare. Dialectica vîrstelor, de la naștere pînă la moarte, credințele și datinile, relațiile familiale, ocupațiile cotidiene etc., înregistrate într-o enciclopedie vie, constituie cadrul de relativă stabilitate în care se înscriu „scenele" și „actele" succesive, „rolurile". Multe dintre ele grave, dramatice sau grotești, dar și mai multe aparținînd, mai degrabă, registrului comic. „Marea deschidere spre comedie" [1] e o trăsătură esențială a acestei lumi de o neobișnuită mobilitate spirituală, cu un ascuțit simț al observației, sancționînd ironic tarele semenilor, gata să se amuze în fața „bîlciului" existenței. E o lume carnavalescă pentru care, bunăoară, poreclele sînt măști pitorești ; trecerea pe drum devine, astfel, o paradă comică, urmărită de spectator cu o încîntare de... filolog ce știe să guste deliciile sonurilor insolite, de mare expresivitate, ca în această înșiruire de nume : „Al lui Flețu, / Al lui Fleașcă, / A lui Gîrlă, / A lui Tiugă, / Al lui Bășină, / Ionete-al lui Făsui, / Al lui Deșca, / Roncioaica, / Coadă al lui Ceapă, / Sandu lui Ciurel, / Tăgîrlă" etc. *(Cine mai trece pe drum,* II). Tot așa, în *Se-ntorc de la deal,* II, unde plăcerea de a privi „jocul lumii" (în care viii se întîlnesc cu morții) e sugerată într-un pitoresc dialog plin de umor, după ce s-a mai desfășurat o dată parada numelor și poreclelor : „Ăștia sînt tot ăia de-azi dimineață de trecură la deal ? / — Tot ei. / — Da' parcă se-nmulțiră. Umblă / Viii cu morții așa de-a valma ? Ce mă prostești tu pe mine, / Nu te uita că nu văd bine. / — Trecură și / Șapte rînduri de popi, șapte de-nvățători. / — Mă, tu mă minți. / Și unde se duc ? / — Păi, se-ntorc de la deal. / — Păi, ce-a fost acolo ? Să fi fost hram la biserica / Veche ? / — Hram. / — Dar ce sărbătoare e azi, că nu e nici Lunea rătăcită / Nici Cîrstovul. /

[1] G. Dimisianu, *Lecturi libere,* București, Eminescu, 1983, p. 128.

— Atunci nu fu hram. / — Păi să fi fost poate la horă / Ori vin de la vreo nuntă ori de la o-nmormîntare, / Ori aduseră maşina de treierat ? / Sări de-l întreabă pe ăla — o fi al lui Gîfotă / Ori de-ai lui Sfoiag — de unde vin toţi ? / Rău e cînd te lasă puterile, gagă, / Că şi eu ce m-aş mai / Plimba / Pe linie cu lumea a bună ! [...] Mă băiete, mie să-mi faceţi / Pat la poartă, / Să stau eu colo-n cur în vîrful patului, / Să-mi dea lumea bună-ziua, cînd trece-ncolo şi-ncolo".

Orice eveniment se poate transforma, de fapt, în spectacol : de la comentariul „moromeţian" al treburilor politice, „în dreptul ulucii" (despre „Curchil" şi „Clemenceanu" care, aflaţi „în capul trebii", „ne vînd şi ne cumpără pînă la toamnă"), la blestemul enorm al unei mame la adresa fiului vitreg care „i-a luat vitele la obor" ; „monologul" — „un fel de spectacol" — e urmărit, dealtfel, de toată lumea, „că era frumos, ca la bîlci" : „Din răsărit pînă-n apus / Şi din apus pînă-n răsărit ! / N-ar mai călca iarba verde ! / Nu i-ar muri mulţi înainte ! / Pulberea să s-aleagă de casa lui ! / Să-i intre viermii în aşternut ! / N-ar mai ajunge să-i cînte cucul ! / Să cînte cucuvelele ! / Să urle lupii în curtea ta, mă orbeţule, / Dacă ai tu inima asta în tine..." Strigătul din noaptea de lăsatul postului, cînd „toate secretele ies [...] la iveală, ca untdelemnul", e, la rîndul său, un spectacol pentru tot satul, dar nu mai puţin este astfel seria de încercări comic ratate a cuiva de a se spînzura : „tot cătunul / Se strîngea ca la panoramă"...

Numeroasele texte cu caracter de „snoavă" — tipice pentru ipostaza de povestitor-actor a poetului — conturează scene hilare sau groteşti printr-o deplină identificare cu masca stilistică a naratorului popular, ori relatează, sub semnul aceluiaşi mimetism, varii întîmplări, interpretate şi sancţionate sentenţios. Unui ţăran, căruia i s-ar fi arătat Dumnezeu „în pătuiag", i se cer lămuriri în aceşti termeni : „Şi zi aşa, îl văzuşi ? / — Îl văzui. — Păi cum ? — Păi aşa". Sau : „— Şi cum fu, mă, cum fu îmbrăcat ? / „Hă, ce-l doare pe ăsta ce ţoale are !" / „Era în razele ale bune ori alea de purtare ?" — Căci, vorba povestitorului, „aici ceva nu era limpede în

minune" ; o babă are mania spălatului („spăla clanța ușii după fiecare musafir") ; un țăran se înjugă la o cotigă în locul „boului de hăis", ca să-l lase „să se mai odihnească" ; venirea în sat a unei fanfare e „tălmăcită" de un Nea Florea în acești termeni : „Mare secetă trebuie să mai fie și pe-acolo pe la ei [...] De s-au îmbrăcat toți în *franc* nemțesc / Și-au inventat ei ditamai fluiere / Ca să ne-ncînte, să ne ia mălaiul" ; sfătuit de cineva, tatăl poetului amenință cu securea prunii neroditori și-i „iartă", așteptînd roadele viitoare ; pomii „certați" nu rodesc, în schimb pe cei roditori îi taie hoții ; un soț înșelat se culcă la picioarele patului pentru a nu fi deșteptat de nevasta care-l părăsea în timpul nopții ; o femeie care a născut un prunc mort primește canon de la preot să mănînce un cot de pămînt, pe care-l și mănîncă vreme de un an, după ce și l-a măsurat cu țărușe ; Jurebie, proaspăt întors din război, face instrucție cu „muierea" etc.

Indiferent de temă, marea performanță a acestor texte este, de fapt, de ordinul invenției lingvistice, perfect adecvate „scenei" evocate, psihologiei ori condiției sociale a „personajelor". „Materialitatea copleșitoare lingvistic" a universului din *La Lilieci*, care-l situează în linia tradiției antonpannești [1], se impune, în fiecare pagină, atît la nivelul conturării unei mari diversități tipologice, cît și la acela, unificînd proteismul măștilor, al naratorului ce se întoarce, în jocul său pluridimensionat, la sursele unui limbaj de o neobișnuită forță expresivă.

Sentimentul că avem de-a face cu un joc imitativ, teatral, e cu atît mai accentuat cu cît sugestia rememorării, a recuperării unei lumi pe cale de dispariție e prezentă peste tot. Însuși titlul trilogiei, care e numele cimitirului sătesc, indică ceva din caracterul „muzeistic", de reconstituire, al acestui Spoon River oltenesc. Reactualizînd imagini și experiențe ale trecutului, construind și imaginînd în sensul lor, evocatorul întîrzie adesea, ca pentru a-și prelungi încîntarea, în inventarierea și, descrierea unor „piese". Îl atrage, aici, purul spectacol ver-

[1] Mircea Iorgulescu, *Ceara și sigiliul*, București, Cartea Românească, 1982, p. 148.

bal, patina „cuvintelor vechi". Cutare text poate fi o simplă înşiruire de nume şi porecle ; altul adaugă, cum am văzut, acestei înregistrări o savuroasă dezvoltare anecdotică; cîinii din Bulzeşti pot avea un nume precum Scandal, boii sînt: „Boian, Galben, Suru, Vînă, Prian, Murgilă", ori „Cerban, Bolocan, Cocoran, Breazu, Zorilă, Viorean, Miercan, Ungurean" — şi au chiar nume de oameni: Gică, Relu ; un car de lemn e o piesă de muzeu „expusă" îndelung prin acumularea unor denumiri ale elementelor componente, a căror culoare sonoră merită a fi contemplată *în sine:* „Moşul avea car de lemn şi-l tot dregea. / Mereu se rupea cîte ceva. Bleaurile, japiţa, / Sublele loitrei, şişleţii, ciocîlteul, jiglele, cîrcea, crucea, / cîrceii, rascolul, obada, de-i zic ăi mai bătrîni / năplaţul — nimic nu se mai ţinea. Ba se rupeau cuiele, tot / De lemn, ba osia, ba fusul osiei, ba podul osiei, ba strogalia /Ba inima. Şi dregea, dregea în curte" *(Ginjul).* Numele practicilor magice au, şi ele, magia lor : „Mai multe muieri descîntau de vivor, / Da' Cismăroaica descînta ăl mai bine. / Descînta : de fofoloace, de pîrţuică, / De gîţe, de cleştile capului, de rîgnă, de vînt, de / Ales untul, de dînsele, de răsturnarea făcătorilor / De spălarea urii, de-a aduce ţuica pe sus. / Şi, bineînţeles, de zgaibă" *(De vivor).*

Excelînd în redarea oralităţii limbajului, poetul face, din unele poeme, adevărate exerciţii de virtuozitate. Vocabula regională, cu fonetismul specific, de un extraordinar pitoresc, e antrenată în înscenări cvasigratuite, menite să-şi exhibeze, în primul rînd, propria substanţă. Fără a-şi pierde funcţia expresivă, ele cîştigă totuşi o relativă autonomie, centrul de greutate fiind deplasat spre formă. Un text precum *Ioniţă Simion,* din cartea a treia a *Liliecilor,* e un asemenea recital de virtuoz al expresiei orale, în care „actorul" se întrece pe sine în interpretarea unei partituri pline de fantezie şi umor : „Fir-ar ai dracu'. Nişte năroji. / Vin să-mi pălălăie mie aici. / Ioana lui Gheorghe Prăzaru nu putea să-i sufere / Pe ăi de vorbeau mult. [...] — Nu poci să stau în casă, că e cutare pe la mine. / — Ăla? A, un pacearît. [...] — Dar din ce se luară ? / Nişte harţabale. Umblă două

harțabale de colo-colo / Și la urmă încep să-și strige. / Ba cutare e îmbonțată și pe mine. Stă îmbonțată, / Împofilată cînd mă vede, nu zice nici bună-ziua, / Întoarce capul. / Și Surticioaia era cam fleară..."

Aproape că nu există secvență în care astfel de „decupaje" să nu apară. Ele refac, într-un registru de mare varietate, imaginea caleidoscopică a unei colectivități umane solidare cu marele „joc al lumii", reglat de mecanisme străvechi, și oferind ea însăși, în actele sale cotidiene, tot atîtea spectacole în acest „teatru mare cît satul".

De la parodia literaturii, din anii debutului, trecînd printr-o poezie care, pentru a-și construi propria viziune ironică, rămîne mereu atentă la primejdiile convenționalizării limbajului, Marin Sorescu ajunge astfel, în tripticul *La Lilieci*, să descopere „jocul lumii" în însuși spațiul său originar, adică acolo unde, chiar în forme desacralizate, aduse la scara umanului, mai dăinuie cîteva repere stabile, cvasimitice, asigurînd o anumită *ordine* existențială. Poemele, ca variațiuni carnavalești pe teme fundamentale ale vieții comunitare rurale, nu-i trădează, totuși, esențiala ritualitate. Ele reprezintă, doar, fețele sale mai libere, mai degajate și mai senine, pe care scepticismul dezagregant nu le mai poate afecta.

Ion Gheorghe — un iconar iconoclast

Că dintre „tradiționaliști" se joacă doar... moderniștii, adică cei pentru care, în relația cu valorile spirituale ale trecutului, centrul de greutate e deplasat dinspre „conținuturi" către spectacolul formelor în mișcare, al semnificanților în permanentă stare de productivitate, o dovedește, în cadrul generației sale, în primul rînd : Ion Gheorghe. Cine cunoaște întregul operei și poziția poeziei de factură ludică, în „sistemul" ei, știe, însă, că tentația jocului nu este la acest poet cu totul „inocentă". Ea se integrează unui ambițios demers de cuprindere și explorare, în cvasitotalitatea ei, a moștenirii unei culturi arhaice și populare, în al cărei spirit poetul înțelege să-și construiască propria viziune. Pe de altă parte, chiar lucrînd-și toate libertățile de limbaj — în tiparele stilistice ce-i modelează „jocul" — chiar jonglînd cu cuvintele și procedînd la o insolită alchimie verbală ce pare a viza pura plăcere a invenției, poetul nu uită, mai niciodată, că are de comunicat un *mesaj* mai mult sau mai puțin grav, ținînd de realitatea dramatică a *istoriei*.

Zoosophia (1967) nu se va vrea, de aceea, doar spectacolul unor *forme* ale înțelepciunii acumulate în timp, ci — cum o sugerează și titlul cărții — o *sophia*, acel mesaj mai adînc, tras în reprezentări emblematice, într-o sfărîmată alegorie, în cioburile căreia trebuie să sclipească, precum în vechile cărți populare de înțelepciune, un număr de adevăruri fundamentale privind existența istorică națională. Pentru alcătuirea acestui mozaic vor fi convocate elemente aparținînd folclorului : de la baladă și basm, la colind, descîntec, ghicitoare și jocurile de copii ; sau vechii literaturi românești, istorice și religioase : cronicarii, Dosoftei, D. Cantemir, reprezentanții Școlii Ardelene — remodelate în funcție de semnifica-

ția urmărită și constituindu-i, de fapt, reprezentarea alegorică. Reprezentare aproximativă, căci evenimentul istoric pasibil de a genera o mitologie nu e niciodată „travestit" într-o haină de o singură culoare stilistică, ci ia înfățișarea unui costum de arlechin. Chiar atunci cînd poemele sînt construite în jurul unui nucleu simbolic cu o structură relativ stabilă (schema epică a unei legende sau balade populare, un motiv biblic etc.), tendința discursului liric e oarecum centrifugă ; neobișnuita disponibilitate mimetică, demonul invenției și al liberei asociații de idei și cuvinte transformă textul într-un foc de artificii stilistice, explodînd în punctele sale cele mai neașteptate.

Oricum, programatic, Ion Gheorghe urmărește în cartea sa un fel de lectură simbolico-mitică a istoriei românești, fiecare moment evocat fiind așezat sub semnul — să-i spunem heraldic — al unui *zoon* tutelar. De la un poem la altul se constituie astfel, treptat, un *bestiar*, în care Oaia năzdrăvană, Pasărea Măiastră, Cărăbușul, Melcul, Asinul, Zimbrul etc. (am citat în ordinea sumarului) sînt embleme de pe scutul istoriei. În mod paradoxal, ludicul merge aici în întîmpinarea „seriosului" existenței, tinde să-și piardă (sau își slăbește) caracterul autotelic. Bucuria pură a întoarcerii în universul imaginar al copilăriei, plăcerea „regiei" ori a schimbării măștilor, libertatea fanteziei ce nu se supune decît propriilor reguli — într-un cuvînt, „gratuitatea" jocului — sînt acompaniate, ca de un gardian, de conștiința datoriei, a unui tribut ce se cuvine totuși plătit acelei, numite de Rimbaud, *„réalité rugueuse à étreindre"*. Ca și cum s-ar teme că merge prea departe cu jocul, poetul își explicitează chiar, uneori inabil, obiectul fantazării alegorice. În *Oaia năzdrăvană*, bunăoară, care pune la contribuție, în tiparul mioritic, reprezentări biblice (căutarea pruncului Isus de către soldații lui Irod, episodul crucificării), personaje de basm popular și un limbaj de coloratură baladescă, de poveste sau cimilitură, pentru a contura alegoric momentul unirii provinciilor românești sub Mihai Viteazul și al jertfirii acestuia — mesajul e de-

conspirat în cîteva versuri autointerpretative : „Lasă, zice oaia de lîngă brad, / mîine ai să intri în Bălgrad, / păzește-ți turmele de pripoare / că nu sînt turme, că sînt popoare — / Cineva le-a prefăcut în oi ; / trei rîuri ați fost voi ; / acum țineți-vă toate pe-un vad"...

În general, momentul istoric e „tema dată" pe care compune poetul, canavaua pe care improvizează, luîndu-și ca ghid stilistic tradiția orală sau scrisă — într-un soi de pastișe de o savuroasă stîngăcie, ori recurgînd la „citate" imediat identificabile, montate în noi structuri. Astfel de „teme" apar în fiecare poem al *Zoosophiei* : întemeierea Țării Românești, prin Basarab I, în chip de Meșter Manole în *Pasărea măiastră* ; episodul luptei antiotomane a lui Vlad Țepeș, ca punct de referință în confruntarea cvasipermanentă cu invadatorii străini (în *Cărăbușul*, care „le-adună-n sacul guși / cenușa cenușii") ; Avram Iancu, sub înfățișarea de Crist călare pe asin, de Făt-frumos cu stea în frunte, de cioban al turmelor „amăgite de Împăratul de la Beci", și, în sfîrșit, Mesia întîmpinat cu daruri de cei „trei crai de la răsărit" : Horia, Cloșca și Crișan *(Asinul)* ; jertfa lui Ion Vodă cel Cumplit, invocată ca într-un descîntec, sub semnul „calului Inorog" (în *Inorogul)* ; existența exemplară a lui Gheorghe Șincai, văzut ca apostol „cu crucea în brațe", suferind și murind lîngă „sacul de cărți sfinte" (în *Formica)* — panegiric inaugurat în stilul jocurilor infantile și dezvoltat în tonuri solemne, de cazanie și psaltire, într-un limbaj de sinteză, amintind cărțile vechi, de la textele rotacizante maramureșene la Dosoftei ori latinismul transilvan ; un mozaic istorico-fabulos, precum *Licorna*, e construit pe date ale epocii lui Ștefan cel Mare ; *Balaurul*, emblemă a imperiului turcesc jefuitor, e și o poezie a înstrăinării de neam — într-un amalgam stilistic ce merge de la basm și episodul biblic (Cain și Abel) la bocet, descîntec și jocul de copii ; răscoala din 1907 cu jertfele ei e tema cu variațiuni a poemului *Vasiliscul* etc. De la tematica istorică fac excepție, de fapt, doar cîteva poeme, în primul rînd *Joimărițele* și *Cocoșul* — care se integrează totuși intenției de sinteză a mentalităților și limbajelor arhaic-populare, cea dintîi

fiind un „descîntec" erotic, a doua oferind o imagine de „panoramă" și bîlci, de mari și pitorești efecte spectaculare.

Zoosophia țintește, în felul acesta, la o lectură imaginară a evenimentului istoric din interiorul unei matrici stilistice populare, antrenîndu-i întregul depozit de forme capabile să-l aproximeze, în alianță cu tipare aparținînd scrisului vechi românesc. Discursul liric își asumă, deci, un rol „mimetic", intrînd într-un joc a cărui regulă esențială va fi respectarea culorii stilistice a textelor de referință și, desigur, repunerea în mișcare a unor teme, simboluri specifice, chemate să alimenteze propria fantezie a poetului. Acesta va lucra, așadar, în *sensul* și în *spiritul* modelelor, îngăduindu-și totodată, prin procedeele intertextualității, devieri și deformări echivalente, în planul poemului, cu libertățile și stîngăciile pictorului naiv de icoane față de modelele „sacre". Atîta doar că Biblia lui Ion Gheorghe este, în *Zoosophia*, cartea de istorie.

Fondul grav (aici, al istoriei) va suferi, deci, în mod inevitabil, o „alterare", oricît s-ar strădui jocul poetic să se mențină în limitele ritualității, refuzînd, mai peste tot, distanțarea prin ironie. Nu numai pentru că în setul lui de convenții intră și cîteva ale poeziei lipsite, prin definiție, de gravitate — cum ar fi folclorul infantil sau, în general, cimiliturile ; ci, mai ales, întrucît, într-un asemenea tip de lirică „restauratoare", ochiul alunecă, mai curînd, spre spectacolul formelor, atras de varietatea culorilor, surprins de montajul insolit al imaginilor, interesat de o anumită ordine și ritmicitate decorativă. Se descoperă, adică, de la primele versuri (indiciile sînt multiple), că avem de-a face cu un lirism mediat de stiluri și limbaje antecedente, cu aer de arhivă și de muzeu, a căror funcționalitate practică s-a pierdut, făcînd loc celei estetice.

Punctul cel mai vulnerabil al cărții constă, dealtfel, tocmai în imperfecta sudură dintre nivelul tematic „programat" și limbajele convocate să-l încarneze. (Este obiecția, aproape generală, ce s-a făcut la apariția volumului. Ea poate fi sintetizată perfect prin cuvintele lui Șt. Aug.

Doinaș [1], care vorbește despre „unele poezii din *Zoosophia*, unde jocul verbal excesiv acoperă fidel și cu valabilitate artistică numai două — din cele trei — planuri pe care se exercită : el se pretează perfect la rostirea eresurilor și practicilor magice primitive, se realizează magistral în zona voluptăților și invențiilor eufonice, dar nu slujește întotdeauna tema, motivul sau simbolul de cultură populară sau de istorie națională asupra căruia se aplică". Tendința stilistică centrifugă, despre care vorbeam —rezultat, poate, al nerăbdării entuziaste de a exploata cît mai multe dintre temele și limbajele puse la dispoziție de tradiția modelatoare —, distruge prea adesea organicitatea textelor. Un joc ale cărui reguli se schimbă prea des, pe parcurs, riscă să devină haotic. E ceea ce se întîmplă, bunăoară, în deja citata *Oaie năzdrăvană*, în *Melcul, Zimbrul, Grifonul, Cloșca cu puii de aur.*

Chiar în poemele mai structurate ne întîmpină, dealtfel, o imagine caleidoscopică, prismatică, o arhitectură cu forme și reliefuri insolite. Fiecare are o asemenea alcătuire barocă, oferind frumuseți fragmentare în ordinea pitorescului decorativ și a iconografiei naive, a diverselor grade de mimetism stilistic, a combinațiilor sonore de mare virtuozitate. În întregul său, *Zoosophia* este o suită de spectaculoase exerciții de stil, încercare dezinvoltă a mîinii pe claviaturile cele mai diverse. În *Pasărea măiastră*, bunăoară — poem modelat, în linii mari, de schema epică a legendei Meșterului Manole, un număr de secvențe sînt organizate decorativ, ca desenele de pe țesăturile populare ori icoanele pe sticlă, atrăgînd în textura lor și sugestii biblice și de basm : „Steaua cea albastră / se mișca din loc în loc, / se-apropia Pasărea Măiastră / cu pliscul de foc ; / de la stea la stea / zbura și plîngea / cu zodiile după ea [...] Fiarele din zodiac / s-au așezat la cîte un copac ; / Leul secular / la stejar, / Racul / s-au așezat lîngă fagul ; / Taurul din zodie / sub mărul de rodie" ... O înfățișare iconografică, trasă în tiparul poetic al colindului, are și chipul lui C. Brâncoveanu din *Grifonul* : „Brâncoveanu Constandin,

1. *Lampa lui Diogene*, București, Eminescu, 1970, p. 200—201.

/ boier vechi și domn creștin / șade-n poarta Raiului, / pe cenușa saraiului — / își bea paharul de vin : / pe gura paharului / floarea dalbă-a darului — / și-n grădina Raiului / stă Adam cu Eva lui"... Limbajul arhaic al *Psaltirii* lui Dosoftei colorează stilistic pasaje de fermecătoare, în stîngăcia ei mimată, pastișă, în *Formica* (una din piesele de rezistență ale cărții) : „La rîul Vavilonului / au pe ce tărîm, / doisprezece fiii omului / plînsem / și-acolo-l văzum. //Departe de țeară / la rîul ce cure / plînsem de apa noastră chiară / și cu trei gure... [...] Ne-am hrănit cu pomet / și cu mugure ; / despre vînat încet / ne-au adăpat zamă de strugure ; / și de frupt și de post / cărnuri am friptu / și pe unde-am fost / am găsit Viptu"... Tot acolo, seria apostolilor-cărturari, de la Coresi la poetul în chip de „Ion Gură-de-Aur", se perindă într-o paradă ca de jucării mecanice, în ritmul propus de modelele ludice infantile, cu profuziune de metamorfoze sonore, trădînd gusturi baroce ; „Sfîntul apostol Coresi — / unilichi, / undilichi, / unouși / unamesi... / Sfîntul apostol Varlaam / doi, / dorodoi / dorodiță / dorodam ; / Sfîntul apostol Dositei — / trema, treime, troiță, trei"... În schimb, în *Cărăbușul*, o similară procesiune de „sfinți" — de data aceasta dintr-un calendar pur fantezist — reface un ritual tratat la modul burlesc, în care primează, de fapt, plăcerea invenției încurajată de mecanismul rimei : „În luna ianoare / îi suflă leul în sudoare, / în luna femarte / șopîrla Sănamparte / în april / Milcopil, / în luna iunie / sfîntul Minunie / căzut de pe funie ; // în luna iulie / sfîntul Papagulie, / în august / sfîntul Lăcust" etc. Relația dintre substratul grav al poemului (implicînd, în poemul citat, ideea rezistenței, prin Vlad Țepeș, împotriva invadatorilor străini) și suprafața lui ludică se destinde. Prins în jocul delectabil al cuvintelor, poetul i se abandonează cu voluptate, ca în acest fragment : „Respirînd ca nebunu / din propria-i voință / ia marele Unu / ființă" — și, mai ales, în nota explicativă ce-l însoțește cu umor, sugerînd, dealtfel, și una dintre sursele avangardiste ale acestui joc :

„Unu / Revistă / ce nu se mai există / dar în cosciugul său / doarme băiatul Urmuz / Dim. Dimitrescu Buzău / genial și mofluz"...

Întîlnirea cu procedeele urmuziene era, de fapt, inevitabilă, autorul *Cronicarilor* prelungind el însuși o tradiție nestrăină de gratuitatea și absurdul prezente în folclorul infantil. În combinații neașteptate, bunăoară cu un Cantemir din *Istoria ieroglifică,* vocea lui Urmuz poate fi ușor recunoscută în secvențe ca aceasta, din *Cocoșul,* savuroasă „comèdie" de bîlci, teritoriu al perpetuei „panorame" : „Dă-te-aproape, neamule, / Spirache și Geangule, / să vezi oaia țeapănă / care stă și deapănă, / omul beldie, / să te dea-n comedie ; / baba-moși făcînd ciorap / cu picioarele la cap. // Ursul vulpea la gherghef, / convorbind cu Kiselef, / cămiloiul și cămila / stînd la masă cu Atila, / caloboul bînd tutun / cu Nerone cel nebun ; // Struțo-barza sugînd vin / de la Mateiaș Corvin"... Sau, într-un spirit similar, cu inflexiuni argheziene : „În joia Mariților / îmbracă hainele domnițelor, / scurteică și manșon / de urson — / fel de fel de blănuri, / de ursonuri : / panteron / leopardon / girafon / struțon..." *(Joimărițele)* Acest din urmă poem este remarcabil, de altminteri, în întregul său, pentru subtila modelare a discursului liric în matrița descîntecului popular : „Alfa, / beta / și omega — / baba Safta, / baba Veta — / Babamega, / vin să descînte / de sfîntul Răspînte. [...] Douăzeci și unu / de bobi / căzuți la preabunu /robi ; / douăzeci și unu / de frați / unu decît nici unu / de-nvățați / de filosofi / crescuți la cartofi, / de vraci / crescuți la vaci / de doftoroi / crescuți la oi..."

Zoosophiei îi urmează, cu rezultate net superioare, poemele din *Mai mult ca plînsul* (1970), volum ce poartă subtitlul de „Icoane pe sticlă". El indică, așadar, din punctul de plecare, un program care include, cel puțin în parte, atitudinea ludică. Ne putem aștepta adică, după experiențele din *Zoosophia,* ca noile icoane pe sticlă să recurgă la un joc mimetic similar, lucrînd în interiorul unor convenții moștenite, cu farmecul lor arhaic, dar și cu marile lor libertăți față de tiparele sacre, după exem-

plul, dealtfel, al iconarilor țărani. Și nu numai al lor — căci Ion Gheorghe are în urmă nu puține modele livrești, în chiar teritoriul tradiționalist ale cărui frontiere le lărgește. Numele cu care poate fi asociat demersul său sînt, în linii mari, un Ion Pillat — din *Biserică de altădată*, cu ale sale personaje biblice în haine țărănești ; un V. Voiculescu — dintr-un poem precum *Pe drumul de aur al Sidonului (Poeme cu îngeri)*, unde tema sacră e tratată cu o anume libertate umoristică și cu o grație naivă a desenului ; dar, mai ales, Adrian Maniu și Arghezi. De autorul *Salomeei* îl apropie pe Ion Gheorghe conștiința ironică a convenției, ca premisă a unui joc foarte degajat cu limbajele moștenite, și — acompaniind-o compensator — o neobișnuită maleabilitate a stilului, ce se lasă atras în tiparele cele mai diverse. Ca și predecesorul său, mai tînărul poet este și un histrion, avînd voluptatea schimbării măștilor, dedîndu-se cu delectare la un superior mimetism stilistic. Opțiunea pentru modelul „icoanelor pe sticlă" îi convine perfect, căci îi asigură, pe de o parte, libertatea de mișcare presupusă de o formulă mai puțin canonică ce îngăduie deformări și „actualizări" laice și, pe de altă parte, îl obligă la o anume disciplină formală, pe care dispersia stilistică din *Zoosophia* n-o putuse realiza. Aliajul de sacru și profan, de suav și brutalitate a expresiei, de senzualitate și spiritualizare — sub semnul unei mari capacități de plasticizare a verbului — îl situează pe autorul acestor „icoane pe sticlă" și pe direcția arghezian a liricii, de care îl leagă și elemente ale unei sintaxe specifice.

Asumîndu-și, așadar, rolul de „iconar", Ion Gheorghe va încerca, în *Mai mult ca plînsul*, să exploateze cît mai multe dintre resursele expresive ale stilului pentru care a optat. Ceea ce se remarcă imediat în cartea sa este — ca, dealtfel, și în *Zoosophia* — deplina asimilare a tehnicii „picturale" caracteristice ; în ipostaza de „țăran zugrav" el își așază poezia sub semnul *vizualității*. Verbul *a vedea* revine obsedant de la un text la altul, încît poetul pare a fi mai puțin cel care construiește tabloul — înscenînd o anume situație plastică — cît cel ce *descrie*, doar, imagini deja pictate. Distanța față de

niște convenții preexistente se insinuează, astfel, cu subtilitate în poem ; autorul devine spectatorul unei lumi pe care se preface a n-o fi creat el însuși. Universul ni se oferă ca spectacol gata regizat, tablou oarecum încremenit în contururi, împotmolit în culoare ; o lume, adică, citită prin grila plastică a altuia, contemplată și restructurată de o privire străină. Poate de aceea poetul nici nu-și personalizează verbul viziunii, ci spune mereu : *se vede ;* obiectele, ca și figurația umană se lasă văzute așa cum au fost așezate pe „sticla" paginii, constrînse de chingile stilului. Mișcarea nu e atît a „actorilor", cît a ochiului ce se deplasează de la o imagine la alta — succesiune de diafilm : *„Iată,* măre, un crai și doi crăișori / îmbrăcați ca niște domnișori [...] ... după ochi și prospețimea din obraji / *se vede* că au gînduri bune și sînt blaji" ; *„Se zărește* un păstor juneț..." ; „Dup-aceasta *vine* un mocofan" ; „dincolo de bou, *se vede* un cal / vorbind către steauă, ca un cîine șacal, / mai apoi un gurăcască..." ; „dincolo de el, un alt pelerin" *(Colind).* Asemenea exemple pot fi culese de peste tot.

Cum se *vede,* însă, această lume zugrăvită ? Jocul parodic cere, desigur, o anume conservare a convenției, cel puțin în datele ei esențiale : la nivelul motivelor definitorii (aici, biblice), ca și al unor tehnici transmise prin tradiție. Aceasta, tocmai pentru ca obiectul și „regula jocului" să se poată fixa : (trebuie să știm *cu ce* și *cum* ne jucăm !) ; ea va fi indicată întîi de toate ca *imitație* — în sensul „teatral", al înscenării spectaculare — a „canonului" (inclusiv a tipului de „derogări" pe care acesta îl presupune — căci este vorba, aici, de o pictură a cărei *regulă* este „stîngăcia" și „primitivismul") ; iar apoi, ca *distanțare spectaculară,* prin sporirea licențelor, a abaterilor de la canonul originar, care mai fusese o dată trădat — încît nota de familiaritate cu sacrul, existentă în pictura țărănească pe sticlă, urmează să se accentueze pînă în pragul ironiei. Cu alte cuvinte, procesul de *umanizare,* de *laicizare* a iconografiei tradiționale este dus pînă la ultimele consecințe ; recuzita sacrală e pusă la dispoziția omului, devine un auxiliar al expresiei de sine, o con-

venție estetică menită să înlesnească accesul (simbolic) la realitățile spirituale fundamentale. Aureolele se potrivesc la fel de bine pe capul țăranului și al țărăncii ; teatrul Patimilor poate fi particularizat, ca arhetip, în situații „profane", chiar fără a-și pierde neapărat substanța tragică, exemplară ; scenografia *Bunei-Vestiri* se poate aplica vreunei suav-senzuale Marghiolițe (v. *Buna-vestire); Sfîntul Ilie* poate fi și un boier cu rădvan și iubiri deochiate etc. Convenția artei sacre înnobilează elementul profan, sau se lasă, alteori, tulburată de el pînă la caricatură. Și într-un caz, și în celălalt, asistăm la o abilă manipulare a planurilor, la un joc ce mizează pe efectul imitației, al întîlnirilor insolite dintre „livresc", „artistic" și „trăirea reală". O *pietà* poate avea un obiect „profan", însă tratamentul plastic la care obiectul schimbat este supus, în concordanță cu canonul iconografic moștenit, îl menține, cel puțin, în perimetrul stilistic al sacrului ; de aici, dublarea emoției spectatorului — întîi ca reacție la calitatea umană a scenei reprezentate, apoi ca răspuns intelectual-afectiv la actul regiei stilistice, la partea de joc spectacular conținută în mai laica „icoană pe sticlă". Un poem, precum *În zare se vede*, e tipic pentru o asemenea procedură, cu libertățile ei condiționate de tiparele date : motivul biblic al *crucificării*, laicizat în conținut, uzează, totuși, de arsenalul formal al canonului „sacru". Compoziția iconografică cere o specifică organizare a spațiului, cu un fundal și elemente de primplan, cu o figurație anume, dispusă într-o ordine relativ stabilă, cu un sistem de simetrii ale obiectelor de recuzită, ce-i conferă un caracter decorativ. În plus, are loc și aici acea sugestie de „deja pictat", de prealabilă convenționalizare (înscenare) iconografică, despre care am mai vorbit, poetul devenind privitorul propriei „icoane" :

> În zare se vede crucea pustie
> de unde l-au coborît pe Văsălie ;
> bate vîntul frînghiile de cînepă
> ca pe niște zdrențe în care ploaia se-ntunecă
> de-aceea pare crucea lîngă cetate
> două spînzurători spate-n spate.

La subțiorile acelor spînzurători
patru ciori și-alte patru ciori —
opt litere slavonești

cu tot felul de cîrlige de prins pești.
La mijlocul lumii spăimîntate
stau sora, mama și-un frate :
doamna bătrînă, domnița și coconul...

(În zare se vede)

Foarte sugestiv, în aceeași ordine a extremei convenționalizări, este și acest fragment din poemul *S-au văzut comet*, unde mimarea stilului narativ arhaic („Într-acea ziuă s-au văzut comet"... ; „Împregiur de el veneau talere de foc... Și-au stătut steaua" etc.) i se adaugă, în planul reprezentării plastice, sugestia repetiției ritmice, a alternanței și simetriilor definitorii pentru arta decorativă :

Cei trei crai
aveau de trei ori același strai,
de trei ori era de tăciune
și de trei ori aveau aceeași înțelepciune ;

de trei ori agrafă-n felul unei flori,
pe cînd barba o aveau numai de două ori
și-al treilea era imberb ;
de trei ori aveau același herb
pe-aceeași mînecă și-ntr-același loc —
un singur de trei ori șarpe de foc...

Plină de farmec și de savoare naiv-arhaică este și secvența imediat următoare ; poetul intră în pielea povestitorului uimit de faptele minunate pe care le relatează, evocînd, într-un limbaj frust, plin de culoare, și cu un simț remarcabil al înscenării :

Și iată, au ajuns la un stabul,
unde l-au găsit pe slabul,
fără bubă, cu toate organele sale prea vesile
rîzînd pe iarba din iesile :

Netăiată se vedea curățeaua ombilicului violet
de la burtă pînă la comet
ce după obicinuita lege
se-apropiară cei trei să-l deslege
tăind cu foarfecul de argint
matul ce s-au rupt zbîrnîind...

Tentația caricaturii și a parodierii este puternică în aceste poeme — și lucrul e firesc într-o poezie de o asemenea factură. De la gingașa neîndemînare infantilă a zugravului se poate ajunge ușor, în același spațiu iconografic, la îngroșarea și deformarea grotescă a liniilor, și, ca atare, de la înscenarea naivă a unui ceremonial ce mai păstrează ceva din sacralitatea inițială la spectacolul de comedie.

Jocul cu convenția (aici, picturală) devine atunci și mai evident, libertățile de interpretare, deformare și manipulare a arsenalului mitico-pictural fiind cu mult mai mari. Majoritatea poemelor din *Mai mult ca plînsul* conțin, cel puțin fragmentar, gesturi demitizante, mergînd de la tratamentul îngăduitor-umoristic al figurației iconografice pînă la caricatura violentă. Astfel de atitudini sînt facilitate — spuneam — de ipostazierea poetului ca spectator naiv al unui univers deja zugrăvit, pe care el pare doar a-l interpreta în funcție de experiența existenței cotidiene. Lipsindu-i autenticul fior sacru, el va „descrie" această lume într-un cod al realității profane, cu care este într-adevăr familiarizat. „În țara numită Vicleim", celor trei crai „le-au ieșit înainte trei angheli cu opinci / trăgînd de valul de pînză al unei lozinci / unde s-au scris în alfabetul slavon / cum se scrie dimia cu cretă ori savon : / Nașterea Domnului nostru Isus Hristos" *(Colind)* ; o fotografie cu „dada Agapia" și „vărul Culiță" e privită prin tiparul unei „icoane" în care, din

nimburile sacre, a mai rămas doar forma : „Roata de pe capul mătușii se hrănește c-o rotiță / în care se vede capul lui Culiță" *(Fota)* ; în altă parte, aureola Mîntuitorului e doar un obiect de podoabă : „nici nu se bănuiește de la distanță / că-i prinsă de perucă cu acul de siguranță" *(Trei)* ; și, variație pe aceeași temă, în *Alegorii I* : „Roata de lumină, semnul marei slave / [e] ca o pălărie de pe Tîrnave" ; „arhanghelii tutelari" din *Bizanț* „au mutre de tîmplari" ; „pe marea cruce de fag / l-au răstignit pe iobag" *(Crucea de fag)* ; urechea lui Adam e „ca roata de ebonită a caloriferului, iar a Evei — „ca un robinet" *(Se vede acel pom)* etc.

Scenele cele mai solemne sînt descrise cu degajarea spectatorului atent doar la efectele plastice, înfățișate prin raportare la faptul cotidian. În *Calul galben,* Mîntuitorul „Cu dreapta face semnul crucii / cu stînga duce calul cu haiducii / de dîrlogul din vrej sau joardă / și trage cu ochiul la poartă / precum și la cei doisprezece ucenici / care stau mai mari și mai mici — / unu, doi, trei, patru, / ca scaunele în amfiteatru, / cu toate aureolele lor de sfinți : / primii patru sînt bătrîni și cuminți, / strîng la piept cărți de la anticariat / pe care nici nu le-au tăiat". Același poem propune situații hilare, excelent reliefate în registrul stilistic prin asocierea dintre elemente ale limbajului ceremonios-arhaic cu expresia populară și neologismul șocant în context :

...în furca copacului
un băiat mai al dracului,
cu barda într-o mînă,
oropsit și cu fața bătrînă,
vrea s-arunce toporul său
în capul fiului lui Dumnezău.

Noroc cu alți doi copii — aproape neamuri
care s-au repezit la el cu două ramuri
și strigă către ăla cinic
să se dea jos din finic...

Interpretarea comică a unor „spectacole" sacre e evidentă și în *Pe țărm spălat și verde :* turcii încercînd să urce pe „malul evropenesc" al Bosforului, unde Cristos predică noua credință, sînt pedepsiți în acest mod :

...întrucît nu le-a uitat păcatele
Mîntuitorul stă cu spatele
și-i ține cu picioarele-n apă
făcîndu-i să priceapă
că nu-i ușor lucru și nici puțin
să te urci pe pămîntul creștin...

Imagini exemplare ale Noului Testament, trecute în registru iconografic, sînt retrasate și comentate de poetul-pictor și privitor al picturii la modul cel mai profan cu putință ; așa se întîmplă cu sărutul Iudei din *Prinderea :*

Hristos e drept și poartă nimb.
Iuda-i cu capul gol și strîmb :
își sărută-nvățătorul pe mustață
spre mirarea celor de față.
După cum se uită Mesia mîhnit
pare că cellalt a duhnit...

Asemenea mostre atestă în autorul noilor „icoane pe sticlă" un spirit „subversiv" și demitizant, manevrînd canoanele „sacre" cu intenții „profanatoare", într-un joc *c u* și *d e - a* pictura naivă, în care „bruiajul" unor conținuturi tradiționale (remarcat și la un Adrian Maniu) primează, desigur, dar e, totuși, concurat de plăcerea imitației, a preluării, pînă la identificarea cu el, a unui rol — aici, acela de „țăran zugrav". Un iconar laic, nu lipsit însă, uneori, de un fel de „tristețe metafizică", ce transpare în cîte o strofă marcînd nostalgia unor mai înalte tărîmuri spirituale, transgresînd teatrul adesea derizoriu al lumii. „Plînsul Plînsului. Plînsul Părinte / hohotindu-ne de la sorginte" — ar fi numele acestei stări de melancolie esențializată, sugerînd voința unei supreme înseninări, dincolo de obstacole, de drame și sfîșieri, de

comedia existenței. „Fiul Omului" din *Calul galben,* întorcîndu-se dinspre cetatea fariseică ce-l refuzase, „pare timpul Verbului / Mai mult ca plînsul", iar în *Judecata-de-apoi,* aceeași realitate spirituală este „îngerele a toate păzindu-i suspinele și plîngerile" — adică, în ultimă instanță, însăși Poezia capabilă să încarneze peren un sentiment al lumii. Din păcate, această lacrimă a ochiului contemplativ („apa cerului, albastră / e limpede, limpede ca lacrima noastră" — *Învierea),* sub semnul căreia e așezată programatic cartea, apare doar rar în poemele prinse, mai degrabă, în jocul demitizant. Cîte o marcă a absenței dureroase a spiritualității transpare totuși, ca în acest final de *Colind,* într-un limbaj cu parfum de cazanie : „Doară din astra ce nu amurgește / se uită acel ochi de pește / pre cînd lumea stă ca o vită / ce nu se simțește privită".

Imaginînd o „judecată-de-apoi" la care e chemat împreună cu cărțile sale, poetul — care nu uită să împartă, cu umor, grozave pedepse și ocări detractorilor — își caracterizează propriul univers ca rezultat al unei demiurgii derivate : „O, Dumnezeu iartă / ambiția mea deșartă / de a-i face lumea din nou, / ca un ecou ce se ridică din ecou". Un fel de îngînare, cu alte cuvinte, a marelui cosmos, un mic teatru mundan — un joc cu măști împrumutate Tradiției. Ion Gheorghe îl joacă adeseori inspirat, cu o mare virtuozitate, îndeosebi sub latura lui comică și grotescă, demitizantă. Delectabil ca spectacol lingvistic în *Zoosophia,* discursul ludic rămîne, și în *Mai mult ca plînsul,* o probă de disponibilitate mimetică neobișnuită, de inventivitate în interiorul unor tipare date. Reversul grav al acestui joc secund — „ecou ce se ridică din ecou", este însă o mare ambiție realizată doar parțial. Iar cînd jocul e confundat cu realitatea, ca în stufoasa *Dacia Feniks,* eșecul estetic e foarte aproape.

O replică onirică a „jocului lumii" : Leonid Dimov

Cînd debuta, relativ tîrziu, cu *Versuri*-le din 1966, Leonid Dimov își deschidea cartea printr-un scurt poem, intitulat *Uluire ;* titlu semnificativ din perspectiva a ceea ce avea să urmeze, întrucît numește o atitudine lirică fundamentală, schițînd un fel de prefață la întreaga sa creație, marcată, în mare măsură, de uimirea și încîntarea în fața unei lumi ce pare a se inventa, în permanenta-i metamorfoză, sub ochii poetului :

A voit în ape să nu pice
Pasărea lovită de alice
Și-a zburat peste mărimi campestre
Pînă-n pragul camerei de zestre
Unde-au pus-o degete ușoare
Sus, pe perinile de ninsoare...
Noaptea, la opaițe, murise
Pasărea. Au curs dintr-însa vise
Ce-n odaia cu blidar și glastră
Le-a privit tot satul la fereastră.

Oricît ar părea pur decorativă, poezia implică și o mai adîncă atitudine existențială, un mod de a reacționa la real, o „filosofie" *sui generis :* ceea ce e perisabil în spațiul realității imediate poate fi salvat în poem și, într-un sens mai general, în *artă*. Pe moartea realului învie o *imagine*, care nu rămîne însă inertă ; ea e doar geometria, forma stilizată în interiorul căreia se agită o întreagă lume a reveriei și visului. Păstrată ca zestre esențială, imaginea exemplară generează, la rîndu-i, alte imagini, devine ferment al unei noi dinamici a imaginarului.

Universul lui Leonid Dimov se anunță, așadar, ca spațiu al evaziunii spre orizonturile mai libere ale visului :

o lume ce se va defini tot mai mult ca patrie a tuturor posibilităţilor, cu necontenite schimbări de decoruri şi de peisaje, şi o coabitare a regnurilor ce nu se rezolvă totuşi într-o viziune naturistă, elementară, ca, de exemplu, la un Ilarie Voronca. „Paradisul" lui Dimov e unul artificial, construit cu minuţia şi rafinamentul artizanal al parnasienilor, la distanţă, însă, de statuarul acestora de încremenirile lor solemne ; poetul e un pictor de vedenii oprite doar o clipă din mişcarea eternă, atît cît să li se traseze mai precis conturul fugar şi să li se pună în lumină splendorile complicate. Se întîmplă în poezia sa, mai întotdeauna, ceea ce suprarealistul Gherasim Luca sugera, vorbind în volumul *Un lup văzut printr-o lupă*, despre „agonia unei pisici plimbîndu-se pe un cearceaf pînă ce devine motiv de broderie", ori „agonia liniştită a unui crap mai înainte de a deveni briceag format peşte". Agonică e şi „pasărea lovită de alice" (din *Uluire)* care, trecută printre embleme, lasă visul să prolifereze în juru-i ca o compensaţie a existenţei pierdute.

Spaţiul poeziei se identifică, astfel, cu cel al *jocului* definit ca „reverie activă" [1]. Pe date ale realului exterior sau lăuntric, angajînd şi vaste spaţii ale memoriei culturale, se construiesc geografiile flotante ale viziunii, ca succesiune infinită de „imagini hipnagogice" în necontenită transformare, tinzînd să se închege, în analogie cu *visul*, în „scenete dramatice care durează" [2]. Ceea ce s-a observat în legătură cu imaginarul oniric — adică „identificarea, sub călăuzirea unui principiu formal, de elemente spaţiale, temporale şi corporale, trecerea de la un plan la altul şi ştergerea limitelor între realităţi circumscrise şi disparate [vădind] libertatea de mişcare a subconştientului" [3] — e valabil, în linii mari, şi pentru tehnica poetică a lui Leonid Dimov. Orice obiect, fie el şi cel mai banal, poate da naştere unui opulent, voluptuos joc al fanteziei, manifestat deopotrivă la nivelul invenţiei de evenimente insolite, urmînd mişcarea

[1] Ion Biberi, *Visul şi structurile subconştientului*, Bucureşti, Ed. ştiinţifică, 1970, p. 213.
[2] I. Biberi, *op. cit.*, p. 57.
[3] *Ibidem*, p. 55—56.

aleatorie a visului, și la acela al combinării de forme și culori, de la geometriile cele mai pure pînă la figurile luxuriant-baroce, ori înecate în pasta groasă, „flamandă". Desenul de rafinament manierist și picturalitatea reliefurilor își dau mereu întîlnire în această poezie în care limitele dintre feerie și coșmar sînt de o extremă labilitate. „Dubla vocație, onirică și rubensiană" [1] a acestui „parnasian al hazardului" [2] se verifică, aproape, la fiecare pagină.

De la prima vedere e frapantă, în toată opera poetului, neobișnuita densitate a imaginilor. Nu realizate la modul metaforic, ci descrise, conturate, prezente ca niște obiecte care refuză analogia, transferul într-un „dincolo ca absență" [3]. Pornind de la această observație, se propune caracterizarea poemului dimovian ca „onirem". Structural, poeziile sînt, în majoritatea lor, niște „desfășurări", aglomerări baroce, caleidoscopice, de obiecte eteroclite, de o extremă varietate, convocate în spațiul poemului de o imaginație mereu efervescentă, în permanentă stare de productivitate ; scheletul faptului imediat, comun, capătă repede carnația strălucitoare a fanteziei transfiguratoare, orice eveniment existențial nefiind decît o rampă de lansare în imaginar : „Ne vom urca peste o clipă / Într-un vehicul nevăzut", „M-au învăluit într-o clipită / Asii necuprinse și lacustre"... Odată declanșată, fantezia devine expansivă, „imperialistă", anexîndu-și, cu fiecare vers, noi teritorii fictive. De la contemplarea unui peisaj vesperal se poate ajunge, bunăoară, la închipuirea unei cine de coloratură exotică, în care apetitul, verbal, desigur, primează : „Oprește-te. Uite, e ușa deschisă, / Ne cheamă lucarne prin conuri de tisă, / La creștete, masa imensă așteaptă, / Cu cîte-un tacîm sub lumina coaptă : / Prelung, să tăiem pagurii aduși / Din Africi, de cafri în frac și mănuși, / Meduzele roze gătite

[1] Valeriu Cristea, *Leonid Dimov, „Carte de vise"*, în *Interpretări critice*, București, Cartea Românească, 1970, p. 113.

[2] Gh. Grigurcu, *Leonid Dimov, Versuri ; 7 poeme*, în *Teritoriu liric*, București, Eminescu, 1972, p. 147.

[3] Șerban Foarță, *Leonid Dimov, „Destin cu bile"*, în *Echinox, 1971*, nr. 3, p. 3.

cu cimbru / Cu fructe de mare pe spată de zîmbru, / În sos ecumenic, anguile cu tic, / Calmari îngropaţi, violet, în aspic, / Şi alte, din Marea Japoniei, feluri / Cu turme de sepii gonind în cerneluri" *(Cină cu Marina,* în *Versuri).* O stare de neliniște e abia mascată, altundeva, într-o reverie a evaziunii spre ţinuturi îndepărtate, într-un „veac mai leneş" : „Poate că n-ai să recunoşti / Corabia care mă duce, / Prădată de barbare oşti / În veac mai leneş, prin Moluce, [...] Am hidromeluri şi absint / În ea, şi mentă tropicală. / Am aur roşu, am argint / Arborescent, crescînd în cală" *(Neliniște).* Într-un poem cu titlu semnificativ — *Desfăşurări* — poetul se înfăţişează în ipostaza, caracteristică, de „vînător" de miracole, iar pagina scrisă devine, explicit, locul sacrificiului simbolic : „Nu pregeta, cu arme plane / Ochește trist, printre liane / Şi-ntreaga junglă dacă zboară / Grosimea-i verde, o doboară. / Vor coborî atunci în roată / Pe foaia ta imaculată / Mistreţi cu rîtul desfăcut / Grămezi de crocodili în rut / Albi vînători de tigri roz / Cobre făcute golomoz / Bucăţi de bufniţe regale / Străvechi şopîrle vesperale / Cozi de păun şi cozi de cîine / Fructe din arborii de pîine / Ciorchini de papagali vorbind [...] Şi planuri de Tombucte noi / Pentru Saharale de-apoi".

„Exotismul" unor asemenea poeme (care fusese şi al romanticilor, parnasienilor, simboliştilor, dar caracteriza, în bună măsură, şi feeria onirică suprarealistă) este, la Leonid Dimov, una din mărcile cele mai puternice ale evaziunii în imaginar. El defineşte, prin excelenţă, jocul liric dimovian ca instaurare a unui *spaţiu al sărbătorii,* al euforiei şi jubilaţiei de „slavă stătătoare", în care orice finalitate practică a actelor umane pare abolită, conţinînd doar pura plăcere a contemplaţiei, a surprizei pe care mişcarea imaginaţiei o poate crea prin întîlnirea fortuită, ca şi miraculoasă, a obiectelor.

Uneori,însă, poetul nici nu are nevoie de o prea mare risipă a fanteziei, în sensul conturării unor atari geografii exotice, pentru a sugera esenţiala *gratuitate* a evenimentelor din spaţiul său de joc ; obiectele cele mai la îndemînă şi gestul cel mai obişnuit sînt suficiente

pentru a sugera saltul din „realitatea imediată" în planul pur estetic, trecerea din contingentul pragmatic în transcedența poemului. Două versuri din *Hibernală* fac, din acest punct de vedere, cît un întreg program :

Am mere de purpură. Ține-le
Să le lași să cadă-n zăpadă.

Subtilă, în simplitatea ei, *ars poetica !* Renunțarea la scopul practic, dominant în aria „seriosului" existențial, e compensată, în schimb, de bucuria ochiului pregătit să contemple doar frumusețea și armonia formelor și a culorilor.

„Întîmplările" de pe „vasul vechi cu două roți uriașe", din *Destin cu bile*, nu au, nici ele, alt înțeles : pasagerii săi sînt actorii unui spectacol ce se consumă în sine — pură desfășurare de „vedenii". Toate aceste personaje — „dudui" și „cavaleri în frac cu mov joben" — nu fac *practic* nimic : sînt semnele unei lumi abandonate reveriei, frumoasă și înduioșătoare, tocmai prin desuetudinea, prin *in-actualitatea* ei. „Bilele din eben", pe care numiții „cavaleri în frac" le „țin de zgardă", trimit, dealtfel, la obiceiul, mult răspîndit în Balcani, de a învîrti între degete șiraguri de mătănii, în momentele de plictis și visare :

Vaporul vechi cu două roți uriașe
Plutește pe sub poduri, prin orașe,
Licori albastre, galbene, verzui
Pe puntea lui spălată, sorb dudui
Și cavaleri în frac cu mov joben
Ținînd de zgardă bile din eben ;
Rotunde, roșii, cu desen subțire,
Ovale, verzi, cuprinse-n negre fire,
Cu clopoței, cu ciucuri, cu lumini,
Cu trandafiri pictați, cu flori de crin,
Cu valsuri, cu parfum de liliac,
Chineze, cu dragon și vîrcolac,
Franceze, cu perechi dansînd gavote,
Barbare, cu imagini vizigote,

Și doamnele, ce rîset țes pe punte
Și cum dezleagă pălării și funte
Cînd trec deșerte cheiuri și palate
Cu monștri la ferești iluminate.
Atunci, în noapte, cînd se schimbă garda
Aprind vedenii bilele și zgarda
Iar domnii cu joben, încinși în frac
Atoateștiutori, surîd și tac,
Iar doamnele mai tare rîd și sorb
Cafele din felgean de fildeș orb.

Tot ce se întîmplă, de fapt, în universul poetului, „există fără să fie" (cum sună un fragment de vers din *Carte de vise*), e „inventat anume / să fie fără noimă, fără nume" ; fără noimă, desigur, în ordinea impusă de logica realului dat, nu și în aceea a jocului poeziei. Acesta poate fi interpretat, la modul cel mai general, drept compensație fictivă a unui grav deficit de realitate, însă el nu e fără legătură cu o anume perspectivă asupra „jocului lumii". Ne orientează spre o asemenea lectură neobișnuita frecvență a ceea ce am putea numi *toposul spectacular*, în jurul căruia se structurează, practic, întregul univers liric dimovian. El este înscris în însăși structura descriptiv-narativă a poeziei care „înregistrează", pînă la saturație, succesiunea nesfîrșită, „desfășurările" de „vedenii" ale visului treaz, ori construiește acele „scenete" onirice cu decoruri complicat-baroce și o figurație insolită, învăluite într-o lumină feerică, ori într-o atmosferă amintind de „pictura metafizică" sau de coșmarul cu deformările sale grotești, angoasante ; dar este prezent și la un nivel mai direct tematic, în numeroase texte, unde „reprezentația" teatrală, cu diversele ei variante, apare drept centru coagulant al viziunii.

Toți cititorii cărților lui Leonid Dimov au putut observa, de exemplu, cît de productiv e în scrisul său motivul liric al *călătoriei*[1] ca deschidere către „priveliștile mereu schimbătoare, ce se perindă prin fața ochiu-

[1] A se vedea, între altele, prefața *(Poezia miraculosului)* semnată de Mircea Iorgulescu, la antologia : Leonid Dimov, *Texte*, București, Albatros, 1980.

lui uimit sau neliniștit al eternului spectator care e poetul. „Vehiculul nevăzut", corabia desprinsă din gravurile veacurilor trecute, „vaporul vechi cu două roți uriașe", aeroplanul, tramvaiul, autobuzul, liftul etc. transportă ființa visătoare printre decoruri fantomatice, în peisaje exotice sau straniu-familiare, propunînd „priveliști", „panorame", „bazaruri", „forfote de bîlciuri și oboruri", depozite, vitrine în care explodează prăjiturile, poduri de case înțesate de obiecte vechi, dulapuri, lăzi de zestre, „besactele"... *Uși le* mereu deschise între odăi, *fereastra, lucarna* sau *trapa, scările, etajele, turnurile, terasele* etc. — sînt tot atîtea puncte de observație, locuri de unde spectatorul privilegiat își poate construi și contempla în voie „vedeniile".

Sub acest unghi, textele din volumul *7 poeme* (1968) apar ca o adevărată colecție de teme și motive specifice imaginarului dimovian. „Seria" odăilor între care „sînt scoase ușile din loc în loc" (în *Poemul odăilor),* „priveliștile" succesive, cu lumina și aburul lor de vis (din *În munți),* evantaiul de viziuni decorative (din *Vedeniile regelui Pepin),* și, mai ales, etajele și „platformele" (din *Turnul Babel)* ori suita de scene cu „forfote de bîlciuri și oboruri" (din *A.B.C.)* însumează, pe spații imense ale imaginației, un univers multidimensional, în năzuința unei cuprinderi globale, totalizante. Teritoriu al purității originare, cu „Minerve cugetînd întîia oară" ; cu „locuitori zîmbitori", amintind de cetățenii Isarlîkului barbian ; cu „dulci copii" pierduți în euforia jocului ; cu nu mai puțin jucăuși „șarlatani" orientali, saltimbanci, bufoni, alături de fabuloși inorogi duși în turme spre abatoare, de cobolzi ori vîrcolaci — dar și scenă pe care se perindă fantoșele unei umanități agitate, neliniștite, sub măștile ei de carnaval ori în costume funebre, „ginte moarte", dezgropate pentru o clipă de sub pulberile istoriei — acest nou „real imaginar" se constituie, în cele din urmă, ca variațiune originală (suită de variațiuni) pe marea temă a *lumii ca teatru.* Nenumărate fragmente de poeme — dincolo de amintita înregistrare, cu lux de detalii

pline de culoare, a „vedeniilor" pe retina lacomă a „spectatorului", desfășurată de fluxul narativ al textului — mărturisesc, mai mult sau mai puțin direct, voința totalizării unui univers fără ierarhii, egal de semnificativ în splendorile-i fugitive ori în mizeria „paraginilor" sale : „*Depozitul* unde-am ajuns cu ceata / Împarte *tot ce lumea adunat-a*" ; „Cînd ai să vezi imensul far neghiob / Să nu te sperii : *are lumi în glob* [...] Fixat în văgăuni cu tălpi uriașe / *Ține pe postament întregi orașe* / Cu genii, cu fierari, cu mecanisme [...] Sunt bîlciuri cu amurg rotit întruna / Și cete de ogari ce latră luna / Acolo-i *tot ce-am inventat anume* / Să fie fără noimă, fără nume / Să vadă cum, într-un etern suspin / Se-ncheagă *chipul celor care vin*" ; „Deschide alte uși, din alte case / Te roagă de oricine să ne lase / Ajută-le, deretică-le, spală, / Le cîntă, de la noi, o pastorală / Să vază că nimic nu ne desparte / Că trecem doar și mergem mai departe" *(În munți)* ; „Aveam un mecanism turtit / În dreptul inimii, cu clapă. / Era în astfel rostuit / *Ca bîlciul tot, în el, să-ncapă*" ; „*De toate luptele îi spun* / Învii turnire, jocuri, larme / Și mă cuprinde rîs nebun / Cînd îi împing prin săli de arme" *(Mistrețul și pacea eternă)* ; încă din *Invocația* inițială, poemul *A.B.C.* se situează sub semnul privirii uimite, deschise, nu fără o anume ironie, spre marele spectacol universal : „Vino să stai oaspete brav / Cenușiu, vegetativ și bolnav / În spatele ochilor mei holbați / Dinastii rînduind, de împărați, [...] Să privim cum tremură-n săli ecleraje / Cum dorm și gătesc locatari pe etaje. / *Să privim cum, pe toți, o curbă-i desparte* / *Împleticiți peste dureri și moarte*". Și tot acolo, întîrzierii ochiului mirat asupra detaliilor unei geografii luxuriant-miraculoase, ori ale unei umanități carnavalești, îi corespunde, simetric, amănunțita „descriere" a „marelui vehicul aerian cu grădini / Cu săli de bal inundate-n lumini, / Cu milioane de neamuri toate iubitoare", cu „marea spaimă [...] *cînd se prăbușea / Cu toate ființele goale, rîzînd, / Murind pe fragmente, pe stradă, pe rînd*"... Ruina finală a Turnului Babel, cu „duiumul" și „zurba" sa de obiecte și personaje, transformase, la rîndul său, carnavalul mundan într-un specta-

col excatologic. În „hlamidă-mpărătească", „răcoros, cu melodii", ori — cu alte culori ale imaginației — „zmîngălit într-o măscară", straniul edificiu baroc se înfățișa ca sinteză, provizorie, a universului spectacular dimovian, ce urma să rămînă obsedat pînă în cărțile cele mai recente, de o „aceeași lume grămădind obiecte" (cum ne spune un vers din *Dialectica vîrstelor* — 1977).

Această deschidere mereu reînnoită a poetului spre „marele [său] teatru al lumii" nu poate fi, însă, înțeleasă în adevăratele ei dimensiuni decît dacă ținem seama de culoarea și de substanța sa fundamental *onirică*. Tema „lumii ca teatru" fuzionează, aici, organic, pînă la identificare, cu cealaltă, de sorginte de asemenea barocă, a *„vieții ca vis"* — într-o variantă modernă, alimentată de sensibilitatea „balcanică" și marcată în profunzime de neliniștile omului contemporan. Cu vorbele lui Eminescu, am putea spune că Leonid Dimov le trăiește „ca-n vis pe toate", ori — schimbînd ce e de schimbat — că „vis al morții-eterne e viața lumii-ntregi". Pînă la un punct, se poate afirma, desigur, că masiva „carte de vise" a poetului, cu povestirile și înscenările sale fantasmatice, sărbătorești și feerice, propune un fel de compensație imaginară a unui deficit de realitate ; că „festinul imaginației" nu e decît complementul indigenței resimțite în planul vieții „adevărate". Citind mai atent și pe spații mai vaste, se observă, însă, că, la poetul nostru, nu se manifestă neapărat un conflict între, să zicem, realul-real și „realul imaginar". Eul liric nu trăiește, aici, ca, bunăoară, la un Emil Botta, tensiunea dramatică a schimbării de roluri și măști, în căutarea unui „destin pe măsură", a ființei autentice și întregi. El este spectatorul absolut al unei reprezentații totale, în care sublimul și grotescul, feeria și coșmarul se însumează în fluxul *continuu* al desfășurării „vedeniilor" în metamorfoză. Un sonet din *Pe malul Styxului* (1968) caracterizează perfect acest statut de spectator al teatrului mundan, al cărui ochi refuză ierarhia evenimentelor ce cad în raza sa, primind totul cu o melancolică uimire și într-o totală subordonare față de arbitrarul cu care „nevăzutul" i se oferă :

Nici un adînc privirea mea nu are,
Păstrez din urma toată o mirare
Cu lumea încăpută-n ea : căuc.
Adun nemîngîiat ce mi se pare
Și mîngîi nevăzutul la-ntîmplare
Prin burguri de carton plutind năuc.

Cu o astfel de privire *plană* (să ne reamintim de acele „arme plane" cu care era vînată fauna exotică, în *Desfășurări* din *Versuri)*, ceea ce se înregistrează devine egal de semnificativ, egal de fragil și de tranzitoriu. Și tocmai în această funciară precaritate a lumii *imaginate*, contemplate ca pură fantasmă — miracol perisabil ori coșmar tulburînd pentru o clipă ființa — trebuie, poate, descifrată disimulata, reala adîncime a viziunii poetului și semnificația ei existențială. Ne aflăm în fața unei „replici" onirice la „jocul lumii", definit global ca necontenită „apariție" — „naștere universală a tuturor celor ce ființează, a tuturor lucrurilor și a tuturor evenimentelor într-o prezență comună", dar și „dispariție" într-o lume care e, în egală măsură, „domeniu al absenței" [1]. Întrebările pe care citatul filosof german și le pune cu privire la relația dintre *lume* și *joc* pot fi reluate cu profit, și pentru o adecvată lectură a viziunii poetului nostru ; și anume, dacă nu cumva lumea este comparabilă cu jocul ca „guvernare fără rațiune care implică toate fundamentele" și ca o „creație inutilă ce implică toate scopurile" [2].

Reveria și visele lui Leonid Dimov, aflate în stare de permanentă productivitate, propun, în succesiunea infinită de imagini hipnagogice, sugestia unei voințe de totalizare-însumare a nivelelor existențiale, cu multiplele lor fațete și articulații ; emanații ale fanteziei creatoare, ele își dezvăluie, încă din punctul de plecare, caracterul iluzoriu, de lume a lui *ca și cum ;* însă *lume*, chiar dacă văzută în dinamica sa aleatorie, desfășurată „la întîmplare", frizînd adeseori haoticul, contrazicînd „geometria ideală" (ale cărei „figuri" încearcă, totuși, să le

[1] Eugen Fink, *La jeu comme symbole du monde*, ed, cit., p. 238.

[2] *Ibidem*, p. 238.

aproximeze „acrobatul“ dimovian). Viața trăită ca vis, cu „forfotele[-i] de bîlciuri și oboruri“ ce dispar tot atît de repede pe cît au fost inventate, apare astfel mereu contemplată de pe un „mal al Styxului“.

Tristele „acrobate “ dansînd peste mulțimi, cu pasul lor „anume [...] făcut de bun rămas“ ; „eternul suspin“ ; în care „se-ncheagă chipul celor care vin“ ; „gintele moarte“ ; „sura gară-n care va sosi / vagonul unde rîdem încă vii“ ; năluca regelui Pepin pierind „între livezi și moarte“, „locatarii“, și ei „împleticiți peste dureri și moarte“ ; „rozalbul catafalc“ așteptînd „în fund, sub coroane pudrate cu talc“ ; militarii morți, „îmbrînciți într-o sală de spectacole“ în așteptarea „noului regiment“ — fantomatic ; scăderea lucrurilor „către microcosm“ — la auzul unei „fanfare sfîșietoare“ ; imaginea unor „cimitire vechi, universale“ ; muribunzii — „inși atît de veseli, de preocupați, de învinși“ ; gîndul că „totul va pieri / Cetățile, stelele sidefii“ ; „mulțimile domoale și streine“, descoperite într-un „Hades vechi“ etc. etc. — indică, în toate cărțile poetului, fundamentala obsesie a morții [1].

Nou „privitor ca la teatru“, poetul are conștiința perisabilității „spectacolului“, a efemerității miracolelor, implicînd însăși *t r e c e r e a* „spectatorului“ ca jucător el însuși jucat pe scena aparițiilor trecătoare. „Lipsesc, desigur — cum observă Mircea Iorgulescu [2] „formele de manifestare a ceea ce în mod curent se cheamă «eu poetic»“, în sensul existenței (manifeste) a unor „implicații biografice și psihologice“. Dar el este prezent, totuși, ca personaj *sui generis*, inclus, integrat în desfășurarea spectacolului oniric ca reflex deviat spre interioritate al „jocului lumii“. Tehnica onirică a poemului per-

[1] În studiul său, *Joc și obsesie*, din *Poeți contemporani*, București, Cartea Românească, 1978, p. 202, M. Nițescu pune, în acest sens, cîteva accente semnificative : „Călătoria, fără o țintă precizată, e în mod necesar motivul aproape exclusiv al poeziei sale, nu însă ca «aventură», așa cum s-a crezut, ci ca simbol și metaforă a marii plecări «dincolo». Sub travestiul unei lumi de bazar sau de marionete, de fotografii în atitudini rigide, sub profuziunea ornamentică plină de culoare, poetul ascunde, cu echivocă complicitate, obsesia morții“.

[2] Cf. prefața citată, p. 6.

mite, și la acest nivel, detașarea spectaculară într-un joc al dedublărilor regizat de anumite dominante obsesionale. „Eul poetic" se identifică, astfel, celorlalte prezențe din teatrul „aparițiilor", nefiind decît un figurant, printre alții, în marele teatru al *vieții ca vis* („Acolo, dacă urmărești pe hartă, / Sîntem și noi, privește, lîngă poartă") și suportînd, ca atare, toate consecințele pe care supra- sau infrarealitatea visului le poate avea asupra imaginii de sine. Sub acest unghi, el este nu numai *actorul*, ci și *jucatul* (jucăria) hazardului, în analogie cu tot ce se întîmplă în universul mare. Ipostaza de „nobil măscărici al Totalității" — astfel definită de poetul însuși în *Argumentul* ce deschide volumul *Spectacol* (1979) — presupune tocmai o asemenea dinamică a metamorfozei înfățișărilor eului, paralelă cu metamorfoza universală pe care, așa-zicînd, o „îngînă". Frecvența intrărilor în scenă ale *bufonului*, *saltimbancului*, *jonglerului*, *scamatorului*, *clovnului*, nu are altă semnificație. Se poate spune, așadar, că subiectul liric apare ca *jucător* și *jucat*, în măsura în care este *visător* și *visat* — modelîndu-și imaginea despre univers (și propria imagine) în subordinea (ne)logicii onirice ca răsfrîngere simbolică a unui „joc al lumii" în care transpar mai puțin ordinea și echilibrul cosmic, cît funciara instabilitate, labilitatea oricărei structuri.

În intimă comunicare cu această viziune asupra „spectacolului" mundan se conturează și o definiție a *jocului poeziei*, specifică. Pentru *spectatorul* fascinat de propriile vedenii, trăind exclusiv în regim imaginar („Și cîte-ți fluturau prin gînd / Aievea le vedeai pe toate"), „foaia imaculată" e spațiul purei înregistrări a viziunilor „doborîte" cu „armele plane" de care dispune. Cînd un vis pare a-și fi epuizat geografiile fabuloase („Știam că din întreaga, vasta / Geografie, ne-a mai rămas doar aceasta"), un altul îi ia locul, împrospătînd depozitul de imagini într-un flux continuu, întins pe întreaga durată a existenței : „Ei bine, nu-i adevărat, / Pentru că, nici n-ai închis ochii bine, / Că-ncep bilele cristaline / A ieși din ascunzișuri, din borte / Și, alcătuind regimente și cohorte / De diferite culori înainte-

mergătoare / Mereu în direcții contrare, / Purtînd cu ele un fel de veselie / Tîmpă și trandafirie, / Vestesc că, după ele, urmează / Aluminii și nikele ce scînteiază / Înainte de a se ordona într-un palat / Cu bufon, cu împărat [...] Dar mai sînt de povestit / Restul zilelor, pînă la sfîrșit" *(Romanț — în Dialectica vîrstelor)*. Într-o asemenea situație — ca și generală în opera poetului — poezia s-ar reduce, în propria-i definiție, la „un soi de descriere / La mijloc între desen și scriere, / Cu fel de fel de intruzii, că / Mă gîndesc să pară o muzică / Plină de anotimpuri și de sfîșiere / Ca și cum s-ar așeza ere peste ere / Potrivit unei legi" *(ibidem)*. Care este sensul acestei „descrieri" a *vieții ca vis* o sugerează tot poetul, atunci cînd, în aceeași carte, oferă o motivație, în poemul *Caleidoscop :*

Nu se poate
S-adunăm lucrurile toate
Făcute din întreguri și părți :
Ceasornice, scaune, cărți,
Iar apoi să le risipim
În cele patru vînturi și-n țintirim
Ca să-și amintească alții de ele
Printre mixandre și micșunele
Crescute pe locul de veci...

În fața jocului lumii, asimilat cu celălalt joc, al reveriei și visului, discursul liric, ca „descriere" și „scriere", e chemat să confere o anume stabilitate efemerului, salvîndu-l în memoria literei, în — cum va spune undeva în *Spectacol* — „alfabetele cîntătoare" ale poeziei. Acele „mici memoriale duioase / despre tot ce se-ntîmplă" pot deveni, astfel, mărturia unei existențe ce se știe perisabilă. Dacă în ordinea vieții-vis, cutare personaj „se mișca degeaba, exista fără să fie" — unei atari existențe în spațiul pur imaginar i se oferă, prin scris, șansa unei anumite durabilități, chiar dacă urma ei în text nu e mai mult decît documentul atestînd destrămarea.

„Gratuitatea" jocului oniric își află, în acest mod, în actul însuși al transcrierii, un soi de compensație. Implicînd conștiința fundamentalei precarități a existenței, ea e, totodată, o melancolică revanșă. Barochismul viziunilor dimoviene, cu aglomerarea lor de „obiecte", decoruri, scene, cu bogăția detaliilor asupra cărora privirea întîrzie adeseori încîntată, nu mai poate fi interpretat atunci doar la nivelul purei virtuozități artizanale : el încorporează o nostalgie, traduce sentimentul elegiac al „marii treceri". Contemplînd destrămarea, poetul oprește, transcriind-o, ceasornicul ce o măsoară.

Ca *jucător* — bufon, clovn, saltimbanc — el se integrează, cum spuneam, în „marele teatru al lumii", situîndu-se, în proiecție onirică, la același nivel cu întreg acest univers de apariții fugitive și urmînd, ca atare, destinul precar al tuturor „vedeniilor".

Există însă, în poezia lui Dimov, și o altă ipostază a „jucătorului", cu un statut, în principiu, privilegiat : aceea a *iluzionistului* care, participînd ca „actor" și spectator la „panorama" și „bîlciul" universal, îi îmbogățește strălucirea, creînd el însuși noi miraje — precum barbianul Nastratin Hogea ori Vraciul arghezian. În noul Isarlîk, din poemul *A.B.C.*, se desfășoară, în săptămîna-i simbolică, „forfotele de bîlciuri și oboruri", cu pitorescul lor strălucitor sub care se insinuează fiorul morții, „magicianul" pregătit să „înșire piscurile pe ață" trăiește, însă, sentimentul înfrîngerii. Deși asistat, în comerțu-i sublim, de către divinitatea însăși, cel ce-și prezintă „marfa" în iarmarocul cosmic se regăsește abandonat propriei solitudini :

M-am înșirat printre tarăbi și eu
M-a dat deoparte însuși Dumnezeu
Zîmbind cuminte, ca un pui de ciută,
Să-mi vînză marfa încă neștiută.
Ce să vă spun, doar că-nnoptase tare,
Plecat-au toți cumetrii la culcare.
Cam rușinat, Atoatele, și mut
Spre ziduri se făcuse nevăzut
Și nu vîndusem nici de un creițar...

Ca în finalul din *Turnul Babel*, spectacolul neantizării universului imaginar apare și aici, traducînd acum descumpănirea creatorului, foarte apropiată de cea a deposedării de har a autorului *Psalmilor*. Lumea visată și construită se înfățișează atunci ca fragmentară, neîmplinită și efemeră, iar poetul reface itinerarul biblic al îngerului căzut, expulzat în spațiul degradat și impur al realului :

Unde vă duceți jumătăților, sferturilor, liniilor de fracții,
Unde-au pierit undele, treimea, impacții...
Unde sîntem ce mai avem din noi ?
Tîrîm ghetele de lac stropite cu noroi...

Finalul acestei demiurgii eșuate aduce viziunea unui alt paradis în destrămare, grotesc și înstrăinat, iar eforturile imaginației de a institui noi universuri sărbătorești rămîn ineficiente : „letargicul mag a murit". Duminica, ziua repaosului festiv al Creatorului, devine timp al dezagregării, al dezolării și pustiului lăuntric :

O, ce durere neînțeleasă se întinde
Peste chipie, peste burlane, peste tinde,
De ce doamne, de ce domnule, de ce
S-a ivit în poartă A.B.C. ?

Cu aceste ultime versuri, poemul lasă, de fapt, deschisă posibilitatea unui nou început, întîmpinat nu numai cu uimire, ci și cu o abia reținută tristețe. Stranie ipostază a poetului : de Sisif al miracolului ! Jocul poeziei se dovedește a fi, încă o dată, solidar cu „jocul lumii". Îl vom regăsi, diseminat, ca temă de reflecție lirică, în toată opera lui Leonid Dimov — și, în primul rînd, în volumul *Semne cerești* (1970), unde „jocul etern", instalat „fără grație divină", se vede iarăși anulat, ca o pedeapsă, de data aceasta, a Edenului concurat de noul demiurg-jucător. Ultima piesă a cărții — *Rondelul rondelurilor* — rezumă, într-o *ars poetica* emblematică, întreg „jocul poetic" dimovian, marcat deopotrivă de conștiința precarită-

ţii sale, ca şi de voinţa salvării, în muzica „alfabetelor cîntătoare", a chipurilor perisabilei lumi visate :

O ! marele delir în rond, alene,
Delfini rotind într-un amor relict,
Cînd dorm corundele-n eoliene
Delicii îndulcite de-un delict

Comis în vis de crocodili cu pene
Încremeniţi, aşa, într-un constrict,
Sub marele delir în rond, alene,
Delfini rotind într-un amor relict.

Din ronde litere, din cantilene
De rune, lin, s-a şlefuit verdict :
Rotundul tot să piară în gheene,
Blagoslovit de sfîntul Benedict
În marele delir în rond, alene.

În poezia lui Leonid Dimov, *Rondelul rondelurilor* ocupă o poziţie cheie. Situat la sfîrşitul volumului din 1970, el încheie o suită de patruzeci de rondeluri, fiind, aşadar, ultimul „semn ceresc", cel mai înalt şi cel mai *r o t u n d* (mai *r o n d*), în stare — s-ar părea — să arunce o revelatoare lumină asupra tuturor celorlalte semne anterioare, pe care, de la altitudinea sa, le domină. Poziţia de „semn ceresc" suprem nu e întîmplătoare. Cu cele treisprezece versuri ale sale, dintre care trei, esenţiale, îi constituie începutul, axa mediană (de rotaţie) şi sfîrşitul — „marele delir în rond, alene" — poemul e interpretabil, prin însăşi structura sa formală cea mai generală, ca semn al unei pure geometrii a imaginarului, înscriind, în fluxul continuu al limbajului, figura triadică, ideală, care asigură stabilitatea unei arhitecturi în însuşi centrul mişcării verbale : figură a ordinii eterne disciplinînd „delirul" cvasihaotic al rostirii ca pe o nebuloasă în curs de cosmicizare. Or, nu e prea greu de observat că acest al patruzecilea rondel urmează altor treizeci şi nouă de piese similar construite, adică unui număr multiplu de 13 : de trei ori treisprezece rondeluri, echivalente, fiecare, cu versul-element al structurii fie-

cărei „sfere" în parte. Geometria ultimului „semn" rezumă astfel, simbolic, sistemul planetar al poemelor din întreaga carte, iar prin distanțarea față de el (căci *Rondelul rondelurilor* e *în plus* — 39+1) își atestă supremația mai profundă decît i-ar anunța-o titlul, el însuși rezumativ, pe care îl susține, cum se vede acum, pe temelii mai sever trasate.

Privind mai îndeaproape textul, observăm că versul care îi marchează geometria numește o trăsătură fundamentală a mecanismului liricii lui Dimov, constînd în proliferarea „delirantă" a vocabulelor muzicale — deschidere perpetuă către o infinitate de „priveliști" și „viziuni" ce par a crește, cum o arată întreaga sa operă — una din alta, născuind totuși, mereu, spre o configurație ideală, de univers deplin constituit. Debutul versului prim are loc printr-o exclamație, semn al uimirii în fața miracolului continuu (prezentă, această uimire, ca sentiment dominant la toate nivelele operei), dar și semn grafic, *literal — O!* — anunțînd sensul circular al mișcării constructive, subliniate, în imediata apropiere, de atributul — *„în rond"* (s.n.) — al „delirului". Mișcare încetă, cu care ne-a obișnuit și pînă acum poetul fantasmelor fastuoase ce impunea, bunăoară, textelor din *Carte de vise*, acel *ralenti*, îngăduind etalarea prețioaselor podoabe ale obiectelor și tablourilor sale onirice : de unde, paradoxala picturalitate, materialitatea densă, pipăită cu voluptăți parnasiene, a acelei lumi aparținătoare cu totul altui regim al imaginarului. Totul, atît la nivelul figurației propriu-zise, cît și la cel al epitetelor care o califică, e orientat spre sugestia calmei, somnolentei mișcări a elementelor, unificate sub semnul unei generale îmblînziri : delfinii greoi se rotesc ca fascinați de cercul unei iubiri rămase din vremuri fără memorie, durele „corunde" „dorm" în „eoliene delicii", crocodilii feroci devin „crocodili cu pene" visători — embleme ale universalei domesticiri prin cîntec. Primele două strofe, desfășurate ca o singură frază neoprită decît de un îndepărtat punct final, au fluența și continuitatea mișcării circulare înscrise în figura inițială, iar eufonia asigurată de marea frecvență a vocalelor (dominante fiind o și u)

şi, la nivelul consonantic, a lichidelor — l, r — contribuie, de asemenea, la sugestia globală de armonie a tuturor elementelor ce tind să se închege într-un semn al perfecţiunii.

Ordonării prin cîntec a unor elemente încă aparţinătoare lumii *date* îi succede, în ultimele cinci versuri constitutive ale strofei a treia, apariţia unui spaţiu exclusiv al *rostirii poetice*. Figura, deja vagă, a realului purificat prin visare şi muzică, e înlocuită cu prezenţele devenite materiale, ale cuvintelor, supuse, la rîndul lor, aceleiaşi şlefuiri (ca materie) şi aceleiaşi muzici (ca elemente ale discursului) : „ronde litere", „cantilene", line „rune", încremenite, şi ele, ca şi „crocodilii cu pene", din strofa anterioară, pentru o clipă a „verdictului", ca într-o nouă emblemă care să permită contemplarea deplinei armonii a întregului muzical rezumat în „rotundul tot". Contemplare înainte de dispariţie şi risipă ; căci, aşa cum figurile „reale" din primele două strofe se pierdeau în totalitatea armonică, figurile sonore însumate în cercul ultim trebuie „să piară în gheene". Care poate fi, însă, infernul rostirii decît propria substanţă redevenită mişcătoare şi „delirantă", menită eternei rotiri, în căutarea unei geometrii mai stabile ? Paradoxal, gestul condamnării e echivalent „blagoslovirii" ; perfecţiunea se cere, poate, depăşită, prin întoarcerea la mişcarea iniţială — orice perfecţiune se adevereşte, în ultimă instanţă, drept mască a morţii. Asemeni unei divinităţi a limbajului, ipostaziindu-se deopotrivă ca geneză şi stingere, poemul e astrul ce se roteşte într-un sistem solar care-i este propriu, guvernat de legea de el însuşi conţinută. În el germinează însă şi sămînţa propriei morţi — „binecuvîntarea", harul său îi sînt şi actul de condamnare. Leonid Dimov numeşte astfel o realitate a poeziei sale ce se lasă abia ghicită pînă acum : *literalitatea ei*. Poemul există atît cît trăieşte rostirea, şi unicul „sfînt" care-l poate blagoslovi, osîndindu-l, este *Benedict*, cel născut, adică, din propriul nume, *Bine-rostitorul* şi *Bine-rostitul:* Bene-*dictus*.

„Jocul etern“ (din alt rondel), cel ce putea fi altădată distrus de „bobîrnacul patern“ al Divinității, trăiește astfel, moare (ironic) și își supraviețuiește singur — „sfînt trup și hrană sieși“. Raportat acum, încă o dată, la constelația întregului volum al *Semnelor cerești,* acest *Rondel al rondelurilor* capătă o semnificație similară celei acordate de Ion Barbu poemului *Încheiere* din finalul poemului *Joc secund :* celor „șapte semne puse ciclic“ în „neclătinatul idol“ stelar al maestrului, Leonid Dimov le dă, fratern, o replică mai dinamică.

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Mircea Ivănescu și înscenarea poemului

Puțini sînt poeții atît de consecvenți cu formula lor lirică și de o constanță valorică atît de marcată cum este Mircea Ivănescu. De la debutul tîrziu, cu volumul *Versuri* din 1968, pînă la cărțile cele mai recente, creația sa nu e, în fond, decît o suită de variațiuni pe aceeași temă ; fiecare nou poem este, de fapt, un fragment dintr-o lungă rostire ironic-elegiacă, avînd ca obiect însăși poezia. După *Versuri* urmează *Poeme, Poesii, Poem,* iar acestora — cum s-a prevăzut de la început — le-au succedat *Alte versuri, Alte poesii, Poeme nouă ;* și se mai poate crede că, pînă la epuizarea discursului său, autorul va continua să-și numească volumele cu titluri adăugînd abia cîte un nou adjectiv seriei deja constituite în perimetrul acestei sinonimii aproximînd unicul spațiu al creației. Primii comentatori ai operei au și citit într-o atare procedare semnificația unei fundamentale modestii a autorului neiubitor de cuvinte mari, dar și expresia unei atitudini ironice (și autoironice) implicate în această afișată modestie. Mod al detașării de eul propriu — cum s-a spus, dar și sugestie a inevitabilului, definitivului prizonierat într-o lume imaginară, în mișcarea nesigură, mereu reluată, a limbajului : oricît s-ar strădui, poetul nu poate face altceva decît *versuri, poeme, poesii ;* nu poate, deci, construi decît un univers mai mult sau mai puțin *convențional.* Ceea ce transpare chiar de la un prim contact cu o astfel de lume este fundamentala *tristețe a literaturii,* solidară — cum se poate vedea mai apoi — cu un mai general *sentiment al lumii,* descifrabil tocmai prin prisma extrem reductivă sau extrem amplificatoare a unui om ce se știe doar rostitor de cuvinte, constructor de fragile obiecte menite să alcătuiască totuși singura sa „realitate".

Miezul poeticii lui Mircea Ivănescu se află tocmai aici : toată poezia lui se propune ca joc *sui generis*, instaurînd o figură posibilă a realului. Mai exact, ea reconstituie *preliminariile poemului* și retrasează totodată actul *construcției* sale ca *real imaginar* sau *imaginar primind statutul realității*. E o poezie, aceasta, care-și conține propria „lectură", implicînd meditația asupra capacităților de expresie ale verbului raportat la „trăirea" autentică, și nu mai puțin o punere sub semnul întrebării a însești calității trăirii, de vreme ce chiar experiența vitală, actul existențial nu se pot transmite decît prin intermediul unor cuvinte rareori (sau niciodată) coincidente cu starea lăuntrică a subiectului. Pe de altă parte, în sintagma *act existențial*, trebuie inclusă, la Mircea Ivănescu, și o esențială *experiență a literaturii*, ce deține o pondere egală, dacă nu superioară celei a datului imediat — de unde, însemnatele consecințe asupra modelării universului liric : „realul" sugerat prin notația aparentă e citit, adeseori, prin lentila livrescului, iar acesta poate servi tot atît de frecvent drept punct de plecare pentru rememorări ale unor evenimente și stări „trăite". Carte și viață, ficțiune și realitate, expresie convențională și inefabil sentiment al lumii se află într-o perpetuă conjugare și interferență, iar mișcarea lor relațională trimite spre aceeași concluzie ; în măsura în care, în ultimă instanță, totul devine *text*, contrariile se împacă într-o conștiință a caracterului esențialmente fictiv al rezultatului la care e în stare să ajungă poetul. Singura, ultima realitate este, așadar, *textul*, în concretul căruia faptul trăit și cel imaginat (dar a imagina nu este, oare, o formă a trăirii ?) se contopesc. În poemul *Cum se scrie în și despre singurătate* (*Poem*, 1973) se pune, bunăoară, această semnificativă întrebare, care-și conține și răspunsul : „Dar dacă realitatea se creează în momentul cunoașterii, nu / s-ar putea constitui și în clipa unei imaginări / despre ce nici nu știm — și despre care așezăm doar / ce ne închipuim ?" Și, tot acolo, vorbindu-se despre scrierea unui „tratat despre absență" : Și în tratatul acesta / nu se spune nimic — numai că de la un loc la acela / care ur-

mează, sînt vorbele albe / lăsate aici — şi după care urmează alte indiferenţe, / şi alte vorbe. *Şi pînă la urmă se face un text / pe care, citindu-l, ai putea să-l şi crezi / adevărat. Şi în textul acela se spune / că, şi aşa, lipsind, este adevărată acea / prezenţă — undeva în vremea de afară*" (s.n.). Problema adevărului sau aceea a minciunii tind să se confunde, întrucît nuanţa definitorie o dă doar unghiul privirii asupra evenimentului, perspectiva deschisă către *acum* şi *atunci*, *prezent* şi *trecut*, trăirea imediată sau amintirea unor fapte abia evocate. De aici, afirmaţiile contradictorii, punînd, totuşi, în cele din urmă, semnul egalităţii între real şi imaginar, trăire şi literatură : „Şi nimic / aici — sau totul, deopotrivă, — real" ; sau : „Eu, undeva, într-o lume care nu e / reală — căci nu o ştiu. Sau care este, din contra, cam prea / adevărată" *(ibidem)*.

Pe un astfel de fundal ideatic se conturează ceea ce are mai specific viziunea lui Mircea Ivănescu. Relativizînd diferenţele dintre real şi fictiv, poezia sa îşi găseşte substanţa în mişcarea, complexă şi subtil sugerată, dintre diversele planuri ale trăirii. E o permanentă alunecare, un du-te-vino de la imaginea prezentă spre o fantasmă a trecutului resuscitată în memorie, şi de la aceasta din nou în prezent ori într-un timp pur proiectiv, în care totul nu e decît simplă intenţie. Prezent trăit sau imaginat, trecut retrăit în prezentul capabil să reînvie doar frînturi de imagini decolorate de trecerea timpului, viitor bănuit în fragile construcţii ale fanteziei — sînt nivele ce se conjugă mereu, configurînd un spaţiu şi un timp de extremă mobilitate, în care totul e la fel de posibil şi egal de irealizabil. Căci în clipa cînd subiectul pare sigur de calitatea experienţei sale, se iveşte şi conştiinţa „critică", relativizantă, sentimentul funciarei precarităţi a fiinţei şi a universului întreg. Gestul de implicare în fluxul realului este mereu dublat de unul retractil, apropierea îşi are, mai întotdeauna, reversul în distanţa faţă de orice dat al realului sau de

orice proiecție a închipuirii. Poetul nu întîrzie niciodată, prea mult, în spațiile pe care și le conturează, iar timpul este, pentru el, cînd reversibil, cînd definitiv consumat, în funcție de calitatea momentului sufletesc. Întotdeauna, însă, sentimentul ultim este al unei mari singurătăți ; căci, descoperindu-se mereu ca punct de plecare și de întoarcere al imaginilor lumii externe sau lăuntrice, orice comunicare reală este pusă cel puțin sub semnul îndoielii. În real, subiectul liric trăiește ca într-o ficțiune — imaginea imediată este repede absorbită în planul amintirii : „de fapt / eu îmi amintesc acuma de ceea ce văd aici. Sînt departe" — citim în *O vizită, dimineața (Poeme).*

În ansamblul său, universul lui Mircea Ivănescu apare, deci (ținînd seama de mișcarea aleatorie a imaginarului), ca o lume esențialmente *ipotetică :* fiecare poem nu e altceva decît diagrama acestei dinamici a aproximării realului și, odată cu el, a propriei substanțe a eului. O lume în care unica libertate a subiectului este aceea de a *presupune,* de a *construi* în marginea datului existențial figuri și fațete posibil corespondente, dar de a căror validitate nu poate fi niciodată sigur. Textele sale concretizează, de fapt, o *strategie* a apropierii de universul dinafară sau de cel lăuntric, la fel de încețoșate amîndouă, la fel de inconsistente și pîndite de moarte.

Aici trebuie, poate, descifrat sensul fundamental al *jocului,* sub semnul căruia se înscrie, în cvasitotalitatea sa, demersul creator. E un joc care, deși pare a atesta forța constructivă a subiectului, se întemeiază, de fapt, tocmai pe conștiința relativității și instabilității a tot ce există. Nu e, așadar, un joc demiurgic, menit să satisfacă, exprimîndu-le, apetențele creatoare ale unui eu omnipotent, ci unul *obligat,* destinat să compenseze o *absență,* să se substituie incapacității de a surprinde esența realului și de a o comunica. Trăirea plenară și autentică este înlocuită, astfel, cu niște similitrăiri, spațiul vid e populat cu umbre și fantasme, universul devine o lume a lui *ca și cum.*

N-a scăpat, astfel, observației comentatorilor regimul prezumtiv al multora dintre poemele lui Mircea Ivănescu. *Versuri*-le de debut atrăgeau deja atenția asupra marii și semnificativei frecvențe a subjonctivului și optativului în chiar punctele de plecare ale textelor : „S-ar putea face o poveste sentimentală, spunînd cum", „Sau se poate face un colind sentimentul acesta mereu mișcător", „și pot face acuma, cu amintirile despre ea, / un joc de cuvinte hieratice, / ca și piesele într-un joc oriental", „Putem face un scherzo, să spunem cum într-o seară" etc., etc. Sînt, evident, moduri de a sugera caracterul de proiect, de construcție imaginară, al poemului. *Jocul* apare, deci, în primă instanță, ca un *joc de-a literatura*, și, în această calitate, implică și un accentuat grad de conștiință critică, exersată în chiar interiorul poemului, în continuitatea unor atitudini reprezentative pentru lirica modernă. În acest sens poetul își modelează uneori „scenele" pornind de la formule literare consacrate, pe care nu uită, dealtfel, să le și demaște drept capcane ale convenției. „În romanul pe care tot vreau eu să-l scriu, / are să fie o scenă de tip franțuzesc" — debutează o poezie, iar în altele putem citi (aici cu o nuanță autoironică) : „Era o vreme ca în nuvelele mele", „Acum foarte mulți ani am scris o nuvelă în care e vorba / de o fată cu mișcări liniștite" ; și iarăși : „ca și cum am citi o nuvelă în care el spune cum este / împreună cu zenda" etc. Livrescul, ca termen de referință (și s-ar putea cita mai multe poeme avînd ca punct de plecare titluri de opere, motive, scene și gesturi consacrate de tradiția literară) subliniază, desigur, relativa detașare a poetului față de propriul univers, distanța intelectuală, ironică adesea, pe care și-o impune. Și nu o dată discursul liric se întrerupe pentru a lăsa loc cîte unei intervenții ce atrage atenția asupra alunecării în convențional, în *literatură*.

Parcurgerea întregii opere a lui Mircea Ivănescu arată însă că trimiterile livrești constituie doar cîteva din modurile prin care poetul sugerează caracterul de *înscenare* al actului creator. Treptat, textele cele mai semnificative se revelează a fi, într-un mod mai profund, niște

puneri în scenă ale poeziei înseşi, spaţii unde confesiunea apare mediată de un anume cadru „teatral", de un decor în care se mişcă, într-o calculată dispunere, un număr de „personaje". *Dramatis personae* (în *Poesii,* 1970) vorbeşte, de exemplu, în mod direct, despre o atare teatralitate, despre rolul de regizor al poetului : „Sau, să scriem acum indicaţiile de scenă / dintr-o piesă de teatru [...] — să spunem cum stăteau / toţi în jurul luminii scunde a aparatului de radio [...] Scena văzută de sus — / ea, întîi, fata cu părul înalt şi ochi reci / şi cu mîinile în poală ... [...] Mai încolo, povestitorul ..." Dar nenumărate alte poezii trasează un spaţiu specific, cu coordonate relativ constante şi o atmosferă ce se menţine practic neschimbată. Un aer crepuscular, „bacovian", în datele sale fundamentale, cu „lumină posomorîtă, îngustă", pătrunzînd prin ferestrele îngheţate, cu „soare iernatic" sau „palid", cu ploi monotone ori ninsori murdare, învăluie acest univers redus la cîteva elemente sugerînd, mai întotdeauna, stagnarea şi recluziunea : odaia cu obiecte vechi, peste care cade lumina lipsită de viaţă de afară ori se răsfrînge tremurul flăcărilor din cămin (şi camera devine atunci un fel de peşteră, în mic, platoniciană, spunînd ceva despre inconsistenţa tuturor lucrurilor), zidul vechi din fundul grădinii destrămate de toamnă, răspunzînd lentelor destrămări lăuntrice şi unui obsedant sentiment al limitei etc. Gesticulaţia personajelor, redusă la minimum, constituie un soi de pantomimă simplificată al cărei centru de gravitaţie este o stranie, glacială prezenţă feminină, trăind ca într-o prelungită convalescenţă ; vagi siluete încremenite în fascinaţie, aceşti „actori" muţi par coboriţi din lumea manechinelor lui De Chirico. „Întîmplările", „scenele" povestite sau imaginate sînt, aproape exclusiv, legate de acest cadru restrîns din care nu se evadează decît pentru solitare rătăciri fără ţintă precisă, printre „zidurile cu miros de putreziciuni şi aer vechi", ca şi cum încăperea crepusculară s-ar găsi remodelată la scara marelui univers. Nimic spectaculos, aşadar, într-o asemenea lume „săracă", al cărui protagonist — „povestitorul"-poet — îşi asumă, cele mai adeseori, discursul, în încercarea de a surprinde, cu

o curiozitate aproape detectivistică (referințele la romanul polițist nu sînt puține), cele mai fine nuanțe ale acelui chip enigmatic al femeii, contemplat mereu dintr-un con de umbră. Însă prezumtivul „roman de dragoste" abia se conturează pe un orizont al trecutului : ceea ce contează aici e, de fapt, mișcarea de reflector obosit a privirii, trudnica rotire a limbajului în căutarea unei *prezențe* umane, inefabile în esență.

Ia naștere, în acest decor circumscriind însuși spațiul ficțiunii („camera aceasta a mea"), un joc de umbre și de lumini, construit, parcă, pentru a proba fragilitatea realului, comunicarea pînă la confuzie dintre viață și imaginație.

Stăm într-un volum foarte înalt de timp și ne spunem
că va trece și asta — și facem cîte o scenă
cu mulți actori, învîrtindu-se lent prin încăperea
înconjurată de o vreme ploioasă.

Și înțelesul, în vremea aceasta, e doar
că trecem de la o stare de spirit
la alta. (Și facem o punere în scenă —
și chiar credem un timp că înțelesurile se fac mai reale,
dacă le grupăm și le dăm umbre — ca siluetelor
iluminate de foc. Și de fapt numai noi,
noi singuri am fost aici — trecînd de la o vreme la alta.

(Lupta dintre îngeri și nori sau despre trăsnet, în *Poeme)*

Constructor de „ficțiuni utile", permițînd, aici, o relativă ordonare a lumii lăuntrice și exterioare, subiectul liric nu e mai puțin conștient însă de caracterul iluzoriu al acestui „joc cu aparențele" (numit, în alte variante, „povestire despre absență", „parabolă", „imaginațiuni, jocuri de umbre, literatură"). Încă din punctul de

plecare, poetul se impunea, cum am văzut, în prim-plan, ca generator al viziunii, articulîndu-şi la vedere şi autocomentîndu-şi „scenele" şi „închipuirile". Teritoriul poeziei se contura ca spaţiu vid de evenimente aşteptînd gestul instaurator, lume în care totul era posibil, în stricta subordine a imaginaţiei. Anunţîndu-şi intenţiile constructive, poetul părea eliberat de orice constrîngeri, situat, cum era, înaintea acestui tărîm al purei virtualităţi. Odată trecut pragul rostirii, el devine, însă brusc, conştient de precaritatea mijloacelor sale ; ceea ce face îi apare, adesea, doar ca repetiţie sterilă a unor modele („ca într-o carte", „ca într-un roman gros", „sîntem într-un roman poliţist" etc.), sau — lucru şi mai grav — discursul liric i se înfăţişează ca simplă înşiruire de *vorbe* care, dacă pot propune o semnificaţie rezultînd dintr-un anume mod al îmbinării lor, această semnificaţie trădează scopul urmărit, căci este doar un discurs *paralel, şi nu coincident* cu trăirea autentică : „însă e atît de uşor / să ştii să aşezi vorbele unele lîngă altele / să însemne ceva — ceva ce *nu se mai aşează / deloc exact peste ce ştii tu cu adevărat / că e în tine — că simţi" (Vorbe, vorbe, vorbe,* în *Versuri).* Dar există, oare, „trăire autentică" ; şi dacă da, atunci poate fi ea exprimată ? — Dinamica poeziei lui Mircea Ivănescu pare a indica tocmai contrariul. Căci angajarea în realitatea imediată este, pentru poet, un act întotdeauna extrem de relativ. Avînd un foarte difuz sentiment al lumii (al unei lumi ce se schimbă în fiecare clipă), el nu şi-l poate lămuri decît prin cuvinte aproximative, (re)construindu-l doar ca *parabolă* sau *joc.* Timpul subiectiv intră în concurenţă astfel cu cel al „aşezării vorbelor unele lîngă altele", încît între real şi imaginea lui verbală se iveşte mereu un decalaj, un spaţiu vid de expresie. Durata „reală" se află, aşadar, în conflict cu *durata construcţiei poemului ;* momentul iniţial al trăirii („autentice") este deviat către o experienţă a *literaturii,* mai mult sau mai puţin alienantă. Secţiunea a şaptea din ampla *Însemnare de toamnă* (în *Alte poesii,* 1976) trasează această mişcare dinspre real spre convenţia lui — poemul :

Să nu fie într-adevăr cu putință, oricît de cu grijă
le-am așeza, vorbele — să nu fie deloc
posibil să spunem ceva despre lucrul acesta lăuntric
care trebuie spus ? numai vorbe,
puse după un crescendo uscat ca atunci
cînd cînți o piesă compusă corect,
cu dezvoltări temeinic dispuse
în jurul efectelor, și cu scrierea cuvenită —
și o cînți — și în vremea aceasta trece timpul, și este
cu totul altceva adevărul, pe alături, afară,
și tu așezi sunete pe clapele dintr-o cutie, în camera
asta — și afară e un soare de seară
— cum ți se făcea frică în copilărie, cînd te uitai pe
fereastră,
și auzeai în spate floarea cu sunet funebru
a pianului. Și nelămurit — căci în vorbe
nu se poate spune nimic — simțeai că-i afară
ceva mai adevărat, inexprimabil — sfîșiat în fiece
clipă —
viața cu soare de care nu puteai să te agăți, umbre
năpădindu-te în cameră, spaima —
și vorbele, vorbele pianului nu înseamnă
nimic.

„Lucrul acesta lăuntric", trăirea actuală sînt împinse într-un timp al rostirii posterioare lor, iar această nonsimultaneitate face ca discursul să devină automat o „parabolă", o „legendă", o „povestire despre absență". În loc s-o mențină sau s-o aducă în prezent, textul provoacă un recul al trăirii, transformînd-o într-o imagine-amintire, ca și iluzorie, de vreme ce rămîne doar aproximată într-o „piesă compusă corect". Și — așa cum poetul o spune în mai multe rînduri — adevărul textului e numai posibil, nu și sigur : „un text pe care, citindu-l, *ai putea* (s.n.) să-l și crezi adevărat".

La celălalt nivel temporal, al trecutului, în teritoriul amintirii, distanța față de eveniment apare și mai greu de învins. Din timpul consumat nu mai rămîne decît o imagine rece, de extremă inconsistență, pierzîndu-și în-

țelesul, încît eșecul resuscitării lui în poem îl readuce pe autor în punctul inițial, într-o stare de anxietate, de neexprimat, echivalentă, în fond, cu aceea care marcase și celălalt eșec, al expresiei unui „acum" al trăirii :

Așa și acuma.
Nu e decît imaginea de atunci — vorbele
sînt sfărîmicioase, și sterpe — poți să mai faci
doar cîte un desen cu degetul prin praful pe care
l-au nins peste obiecte. Și liniile desenului tău
n-au, desigur, nici un fel de înțeles. Doar
seara cu soare mort de atunci, altă seară,
tot de atunci, lumina pe alee,
spaima, acum fărîmicioasă, care te-mpinge
înapoi, în vremea de acuma.

E, așadar, o dublă, simetrică mișcare de distanțare și respingere — și traiectoria ei se identifică cu însăși traiectoria *p o e m u l u i*. Dacă relațiile dintre *t e x t* și *r e a l* sînt atît de precare, singura posibilitate pe care și-o descoperă „povestitorul" este aceea de a *p r o p u n e*, cu suficient scepticism, „parabole", „scene", „legende" — într-un cuvînt : *j o c u r i c u v o r b e l e*. Jocuri devalorizante, desigur, de o melancolică gratuitate, elegiace „asedii de silabe", traducînd o strategie *sui generis* a instaurării textului, în egală măsură real și ireal. Dacă „nu mai are nici o însemnătate / dacă am spus, am gîndit — mi-am imaginat" (*Confuzii*, în *Alte versuri*), dacă trăirea și ficțiunea ei sînt interschimbabile, textul rămîne, totuși, singura realitate evidentă, chiar dacă inexactă și perisabilă : „Nu mai e acuma adevărat / nimic, decît vorbele — vorbele — vorbele — care spun / adevăruri, mereu schimbătoare unul cu altul, / și care se pierd". *(Însemnare de toamnă)*.

„Stau și fac vorbe" — se spune undeva în *Poeme*, și avem aici recunoașterea neputinței definitorii pentru chiar statutul poetului, care este ca și obligat să rămînă în spațiul unic al textului, cetățean fictiv într-o lume a lui *c a ș i c u m*. Incapabil să trăiască și să *s e* trăiască

deplin, poetul *trebuie să se joace;* „și totul — i doar un joc" — sună o concluzie. Stranie constrîngere de a fi liber, răsturnare a sensurilor ludicului, apropiată de acea „devalorizare metafizică a jocului", despre care vorbea Eugen Fink în *Spiel als Weltsymbol.* Numai că, fiind conștient de precaritatea jocului său (și a jocului lumii), poetul nu are, totuși, altă soluție decît aceea de a-l continua : a rămîne, deci, în „minciuna" literaturii, sau a se mulțumi cu foarte relativele adevăruri ale vorbelor. Jocul poetic apare, deci, ca un succedaneu al realului, substitut menit să acopere un deficit de existență : „Pe mine mă sperie timpul fără întîmplări — mi se pare că dacă nu intru / în fapte așezate unele alături de altele [...] mi se pare că nu sînt eu însumi în timp, că viața / trece și eu rămîn nemișcat, deoparte, mort, — lăsat la o parte. / / Din cauza asta îmi fac mereu întîmplări, și legende / despre tot ce mi se pare că simt" *(O vizită, dimineața,* în *Poeme).* Spațiul ludic (poematic) se deschide astfel invenției infinite („gesturi de acestea / îmi pot închipui la nesfîrșit — și uneori le și înscriu / în timpul nesemnificativ dintre mine și vreo altă ființă"), însă o asemenea populare cu evenimente a vidului lăuntric sau exterior („largul plan al însingurării mele") nu face decît să trădeze imensa, catastrofala înfrîngere a eului solitar în confruntarea sa cu lumea :

Nu mai există
deci pentru tine întîmplări, decît cele pe care le faci
tu singur să se miște în fața ta, în asemenea încăperi,
ca într-o piesă de teatru. Evoluează în fața ta umbre
într-un joc pe care uneori îl înțelegi în mișcările lui
(Și tu, la rîndul tău, nemișcat, joci într-o altă, mai mare
— căci dincolo de tine, nu ? — tablă de timp și de spațiu,
alte mișcări, în fața altora. Ai mai făcut-o.

(O vizită, dimineața)

Poemul se încheagă, astfel, din volutele lente ale discursului, înconjurînd, într-un vlăguit asediu, ființe și obiecte aproape fantomatice, epuizîndu-se în necontenita schimbare a unghiului de vedere al „povestitorului"-regizor prin multiplele devieri din planul „observației" directe, imediate, în ramificatele incursiuni în planul rememorării ori într-un viitor prezumat. Mișcări de translație, punctate de insistente descrieri-aproximări ale obiectului, dar care — din cauza frecventelor modificări ale nivelelor temporale (fără ca elementele creatoare de atmosferă să sufere, totuși, transformări esențiale) — duc la rezultatul paradoxal al *irealizării* lui. Ceea ce se transmite e, mai degrabă, sentimentul unei continuități a fluxului imaginativ, de egală inconsistență. Mulțimea de paranteze și cratime ce întrerup fraza pentru a spori perspectivele asupra aceluiași eveniment, pentru a atrage noi date și argumente capabile să-i confere reliefuri mai convingătoare ori pentru a permite desfășurarea unui comentariu „critic" cu privire la însăși calitatea discursului — generează un fel de profunzime labirintică în care sensul ultim se află ocultat. Și poate nici nu există sens ultim, ci doar această continuă, extenuantă mișcare a aproximării unei iluzii de înțeles, jocul poetic prin care, într-un spațiu incert, așa-zisa „realitate" este mereu erodată de imaginar, iar pura potențialitate primește investitura concretului. Decalajul enorm dintre relativa insignifianță a obiectelor și evenimentelor în jurul cărora se rotește rostirea, și vastitatea spațiului discursiv, efortul disproporționat al descifrării sau construcției unor semnificații într-un perimetru existențial voit auster, și extrem de restrîns, nu face decît să accentueze tensiunea dramatică a unei poezii care, în substanța ei, se definește ca „povestire despre absență". O asemenea strivitoare diferență dintre amploarea discursului și pretextul său „minor" și banal aruncă o lumină revelatoare și asupra schimbării atitudinii față de poezie într-o epocă în care patosului temelor „mari" i se substituie modestia, aproape neutralitatea vocii poetului. Temele, ele, rămîn însă fundamentale — și cele ale lui Mircea Ivănescu sînt, în toată creația sa, jocul adevărului

și al iluziei, al prezenței și al absenței în timp, al autenticității și nonoautenticului — într-un cuvînt : funciara *solitudine* umană. *Versurile, poemele, poesiile* se propun, prin însăși structura lor complexă de „înscenări" ce-și conțin propria lectură „critică", drept parabole ale actului creator, *spectacole ale construcției poemului*. În lirica românească actuală, Mircea Ivănescu oferă, poate, exemplul cel mai radical de *poezie a poeziei*, căci toate obiectele reflecției sale primesc relief în jocul făcut vizibil al instaurării semnelor și al descifrării semnificațiilor lor.

Ciclul consacrat urmuzienei figuri a lui *Mopete* se înscrie, în ansamblul acestei creații, ca o replică umoristică, mai destinsă, la spectacolul ironic-elegiac, desfășurat în texte de tipul celor comentate. Personajul întrupînd anagramatic *Poetul și Poemul* va fi protagonistul unei *comedii a literaturii* împinse la limita extremă a convenționalizării, marionetă *(moppet !)* metaforică într-un univers în care verbul primește adesea statut obiectual.

Tematic, universul din *Mopeteiana* — ciclul consacrat în *Poesii* și *Poeme* (1970) acestui „erou", prin excelență livresc — se menține, ca și ansamblul operei lui Mircea Ivănescu, în sfera *jocului dintre realitate și ficțiune*. Culoarea elegiacă, sentimentul unei anume solitudini n-au dispărut nici ele cu totul — atîta doar că se înscriu într-un spațiu mai accentuat, ca și exclusiv — *literar*, în care mișcarea fanteziei decide totul, propunînd substitute, succedanee ale trăirii. *Literarul* devine aici *liter(e)al*, figurile discursului liric „dictează", interpretate fiind *ad litteram*, comportamentul „personajelor" ce populează acest univers și care par astfel acționate, manipulate de însești mecanismele *poiesis*-ului. Mopete, pe care l-am putea numi, valeryzînd aproximativ, un Domn... Text, este, în primul rînd, atins de acest subtil viciu al literalizării, blîndă și inocentă victimă a dictaturii imaginarului, antrenat și prins în jocul ficțiunii (și cu ficțiunile) pe care autorul-„povestitor" îl înscenează cu umor și ironie. Acel *mécanique plaqué sur du vivant*, definitoriu, după Bergson, pentru comic, e

transpus în spațiul construcției poemului : personajul „viu" acționează și reacționează în limitele de o relativă rigiditate, impuse de instanța textuală. Exemplele sînt numeroase ; iată unul din *Mopete și resentimentele :* „acuma mopete își udă migălos în glastra / sa sufletească un resentiment neplăcut față de bruna / rowena. și privește fix cum sub luna / falsă a melancoliei se leagănă flori amare, albastra / / tristețe — adică îngenuă — a brunei rowena, își spune / acuma mopete, să fi fost deci înșelătoare ? / mopete încearcă, destrămat sufletește, din cioburi rare / risipite în timpul său lăuntric să-și mai adune / / semnificații — și i se desfac între degete". Sau în *Mopete are moralul scăzut :* „marele prieten cu pălărie al lui mopete vorbește / tare — ca să-i ridice moralul lui mopete, care e asediat / de mari păduri de triste țuri. în fiecare copac, spînzurat / cîte un schelete al gîndurilor lui mopete plutește, / / prin aer spre bruna rowena în cîte o sarabandă bizară. / marele prieten cu pălărie nici nu știe ce drame / sufletești se produc în mopete, și în rame / de indiferență adînci peisaje de suferință înconjoară". Și încă : „nemijlocit / împins într-o mișcare circulară, gîndul posomorît / / al lui mopete o înconjoară pe bruna rowena și face / în jurul ei un cerc de mare tăcere. a coborît / mopete într-un cîmp sufletesc mlăștinos, cu ierburi sărace" *(Mopete și landele sufletești).*

Cum se poate remarca și din aceste fragmente, gesturile ca și mișcările lăuntrice ale personajelor se află în strictă dependență de „regia" autorului, care-și mînuiește la vedere „păpușile", lăsînd să transpară prin măștile lor mașinăria-Literatură, angrenajul „poetic" ce le animă. „Realitatea" spațiului scenic construit de el e perturbată în permanență, de intruziunile unei fantezii literaturizante, alimentate îndeobște de clișee, de locuri comune ale imaginarului (îndeosebi, romantic), ce-și impun propria realitate, citite fiind, adeseori, la modul urmuzian *au pied de la lettre* — cum se întîmplă, bunăoară, în *Mopete și indiferența :* „dr cabalu stă la masă cu o zeiță. *mopete / în spatele lor se consumă într-o flacără sîngerie* ca și

părul zeiței — și *invidia lui, străvezie, / se coboară ca un clopot de sticlă peste ei, mici pete / / din invidia lui mopete le vor colora lor viziunea* / cînd își vor întoarce ochii spre lume. / *vor vedea-o prin complexele deformante pe care anume, / le-a lăsat pe sticlă mopete,* închis în lumea / / de afară".

Comicul unor asemenea înscenări are ca sursă — dacă luăm în considerare ansamblul ciclului — contrastul dintre banalitatea reală a situațiilor în care sînt puse aceste personaje și expresia lor excesiv „poetică". Cum pe bună dreptate s-a observat, „Obiectul ironiei este [aici] un soi de mic romantism intelectual, o anumită atitudine de «poetizare» și de mimare a trăirilor intelectuale" [1].

În fond, poemele „mopeteene" nu sînt decît reversul mai subliniat ironic și umoristic al celorlalte „povestiri despre absență", care constituie opera poetului. Cadrul scenic rămîne, practic, același, vag bacovian : atmosferă vesperală, odăi obscure propice reveriei solitare, străzi murdare peste care cade ploaia măruntă, cîte o „melancolică reverberare a soarelui de amiază iernatică" etc. Eroul ironicei „epopei", ca și celelalte personaje din grupul său de prieteni — ale căror nume combină ele însele banalul cu „poeticul" și livrescul (v înnopteanu, dr cabalui, bruna rowena, prietenul tatălui lui vasilescu, tînăra nefa, malvida, el midoff, i negoescu) — refac itinerarii deja cunoscute ; „se întîlnesc ei în grupuri mărunte pe stradă", fac cîte „o mare plimbare pe strada îngustă", poartă savante discuții în cursul unor vizite reciproce ori la „bufetul termita", își plimbă „cîinele de aer" sau „animalele heraldice" (de extracție urmuziană sau morgensterniană : pisicîinele, „vorbitorele pisifone", broscoporcul, bufnița blondă).

Deficitul de „real" este compensat și aici de proiecțiile fanteziei ori de imaginarul livresc, în funcție de care această mică societate se definește aproape în exclusivitate. Avem de-a face, iarăși, cu un „joc cu aparențele", cu „imaginațiuni, jocuri de umbre, literatură" — citate în alt context, numai că, în noile „înscenări", *literaturi-*

[1] M. Nițescu, *Poeți contemporani*, București, Cartea Românească, 1978, p. 218.

z a r e a devine un fel de tic, un automatism hilar, cu atît mai mult, cu cît trimite la un depozit de imagini-clișeu, a căror caligrafie estetă, cvasimanieristă, contrastează enorm cu banalitatea *de facto* a situațiilor pe care se grefează. Într-un univers unde aproape nimic nu iese din sfera banalului, totul e tradus, în schimb, în prețioase formule „poetice" ori într-un limbaj „savant", pe care „povestitorul" îl preia ironic : „v înnopteanu îi face o mare vizită lui mopete. / stă pe scaun corect, privește cu un interes reținut / prin camera lui mopete, unde domnește un plăcut / aer de dezordine. v înnopteanu își lasă pe îndelete / distincția sa naturală să plutească prin cameră / sub forma unei bufnițe transparente, indolent / nefîlfîind din aripi, se schimbă idei" ; „stînci de mare singurătate îl împresoară pe v înnopteanu încet" ; „v înnopteanu în vizită la mopete degustă / un vin investit cu sensuri adînci / (căci mopete l-a cumpărat dimineața, atunci / cînd s-a întîlnit cu i negoescu)" *(Vizita)* ; „orbește se întoarce mopete în amintire, cu mîinile întinse / adică — să nu răstoarne vreo ceașcă pe mesele ninse / cu marmoree răceală din bufetul copaia). pe cînd / / el midoff în visul său e aplecat spre esențe, / descifrînd înțelesuri hieratice" *(citirea cărții de vise)*. Sau în ironicul, încă din titlu, *tratat despre așteptare :* „prietenul tatălui lui vasilescu așteaptă / în această seară de iarnă fără zăpezi / o vizită. în camerele sale unduiesc repezi / — dar străvezii — duhuri de însingurare, o dreaptă / / așezare a gîndurilor îi creează / prietenului tatălui lui vasilescu o rază / de excogitare spre fenomene de bază, / cărora el, mai tîrziu, cu melancolie retrasă / / le va dezghioca înțelesul. acum prietenul / tatălui lui vasilescu se plimbă / prin camerele dense de înțelesul așteptării". Gravitatea „meditației" *d e s p r e î n ț e l e p c i u n e* primește, altundeva, accente comice : „lui v înnopteanu nu-i place filozoful j paul sartre, / zice că e prea multă doxologie în el, prea multe / gerunzii cu liniuță, v înnopteanu preferă să asculte / cum pisicîinele lui face mîr. (tră- / dează marele meu pisiciine benone / — spune v înnopteanu — o mai mută înțelegere / atunci cînd face el mîr, despre abstrusa alegere / a pro-jectului înainte de-

cît hegelianul sartrone)". Ca, dealtfel, și lecția de estetică pe care Mopete o aplică pedant jinduitei prezențe a ... tinerei Nefa : „mopete citește atent despre pigmenta heterocosmica / adică despre ficțiuni imposibile în cadrul acestei lumi [...] mopete / se gîndește că poate tînăra nefa se împarte-n / esența ei în astfel de pigmente, pe care baumgarten / le rostește armonic în cercul teoriei, și pe îndelete / / le măsoară orbitele, tînăra nefa e una din liniile / de magică simpatie în care se face sensibil frumosul" *(Mopete și ficțiunile).*

Toate poemele ciclului propun, de fapt, asemenea mici scene de comedie în care mecanismele limbajului atrag, în capcanele lor, niște personaje dedate fantazării, prizoniere ale livrescului, manevrate de memoria culturală. Altă dată dramatică, confuzia dintre real și imaginar, ca expresie a incapacității regăsirii de sine a ființei într-o lume autentică, devine acum sursă a comicului : refugiul în „poetic" și „livresc" e, aici, mai mult rezultatul unui automatism, al unei deformări caricaturale. De-realizarea, prin deplasarea permanentă a faptului existențial spre convenția estetică, literară, este extrema acestui joc : între personajul „real" și cel „textual" orice barieră dispare. Ne-o spune, cu umor, *Mopete și ipostazele :* „mopete scrie un poem despre mopete / stînd la masă în local, scriind aplicat / un poem despre mopete — (mopete are pe masă un tom complicat / cu minunății despre evul mediu — și pete / de cerneală pe degete, de mult ce-și scoate notițe). / mopete din poemul pe care-l scrie el însuși / își face închipuirile lui despre dînsul și / crede că este independent — însă bufnițe — / semne ale rațiunii — îl pîndesc pe propria lui frunte, / pentru că ele știu că el este doar o creație / care depinde de orice măruntă aberație / a lui mopete cînd vrea să se încrunte / fără motiv, și îl uită, mopete s-a răsturnat. / care din ei ? el — celălalt ? celălalt ?".

Dar „comedia" *poiesis*-ului ține aici, cum s-a observat de către toți comentatorii, și de superiorul mimetism stilistic al „povestitorului", care manevrează cu ironie și umor cele mai diverse registre ale expresiei, de la cel ar-

haizant la cel retoric-romantic ori preţios-manierist, fără a neglija efectele limbajelor „specializate“ (filosofic, estetic). Complicitatea ironică cu „personajele“ ce se mişcă în scena poemului maschează, de fapt, distanţarea intelectuală, conştienta lor manipulare. Lucru observabil şi la nivelul opţiunii formale, al alegerii „sonetului“ ca modalitate de organizare a textului, presupunînd o anume armonie ritmică şi o precisă ordonare a versurilor în unităţi strofice. Or, dacă tiparul exterior este consacrat în liniile sale mari, în interiorul său observarea regulilor impuse e foarte relativă ; banalitatea faptelor „relatate“ contrazice flagrant „noblețea“ prescrisă de specie, ritmurile sînt ezitante şi aproximative, rimele voit stîngace. Înseşi titlurile poemelor au o încărcătură ironică în acest context : *mopete şi atmosfera lăuntrică, mopete şi ipostazele, îngîndurări vesperale, exerciţii spirituale, mopete şi unicitatea, nostalgia serei, înţelepciunea superbissima, terribilia meditans* etc., etc.

„Mopeteiana“ apare, astfel, drept complement ironic (şi autoironic) al celorlalte, mai grave, „jocuri cu vorbele“, ce constituie universul liric al lui Mircea Ivănescu. Sub măştile diferite se ascunde, în ambele spaţii, poetul — autor, actor şi regizor, în mereu reluatul spectacol al *poiesis*-ului.

„Cîntecele naive" ale lui Emil Brumaru

Tot ce a scris pînă acum Emil Brumaru — adică de la *Versurile* debutului din 1970 pînă la *Ruina unui samovar* (1983) — ar putea servi ilustrării unei definiții „clasice" a *jocului*, atît cît e de aplicabilă ea la poezie. Căci dacă jocul a fost caracterizat, în primul rînd, prin opoziția sa, ca activitate liberă, dezinteresată, gratuită, față de seriozitatea existenței multiplu condiționate, apăsate de povara muncii, a scopurilor pragmatice, tulburată de conflicte dramatice și de mari neliniști, o asemenea opoziție este programatic afirmată sau implicată în fiecare pagină a autorului de „cîntece naive". Iar dacă spațiul și timpul realității constrîngătoare sînt abolite în favoarea unui teritoriu și a unei ore sărbătorești, destinse și „leneșe", visătoare și euforice, ele se regăsesc ca atare, și la tot pasul, în personalele variațiuni ale poetului pe această temă fundamentală. Emil Brumaru va propune, desigur, cum se cuvine și în cadrul noii „necesități înțelese", un număr de reguli, edificînd o ordine a imaginarului său specific, dar și le va impune singur, fără nici o presiune externă, în absența oricărei conștiințe a frustrării. Cu o prospețime a sensibilității și o mobilitate imaginativă de copilărie recuperată, va regăsi, construindu-și universul, o realitate similiparadisiacă, sub semnul perfectei comuniuni cu obiectele și făpturile inocente, contemplate cu o candoare „adamică" dublată — fără s-o stînjenească, întrucît merge în sensul ei — de rafinamentul estet al celuilalt *joc*, al adultului care *arată* că se copilărește, cu o plăcere a spectacolului egalînd-o pe cea a „sincerei" trăiri a miracolului. Confesiunea ingenuă a poetului redevenit copil va fi preluată, pe de altă parte, la cîteva „personaje", pe măsura aceleiași naivități — Detectivul, Arthur Julien Ospitalierul, ori suav-senzualele iubite Reparata, Glycera, Pirata —

în monologuri și înscenări în care naturalul și culturalul se contopesc pentru a exprima, sub măști transparente, înfățișările unei sensibilități unitare.

Ceea ce a surprins la Emil Brumaru — în contextul literar al anilor '70 — încă din *Versuri*-le începutului, a fost deliberata de-problematizare a discursului liric. Regimul, dominant, al *interogației* neliniștite, al Ideilor cu majusculă, s-a văzut înlocuit de unul al *exclamației* candide în fața unui univers ce părea depășit și compromis, în mare măsură, ca minor și insignifiant. Energia lirică se cheltuia — și avea să se consume mereu pe parcursul operei — întru elogiul niciodată extenuat al „ființelor mici", al obiectelor uitate și ieșite din uz, reintroduse, uzate „moral" cum erau, doar în circuitul productiv al poeziei. În loc să șteargă praful „de pe cronice bătrîne" (bunăoară), poetul îl înlătura de pe lucrurile vechi pentru a le redescoperi luciul inițial, și uneori îl va lăsa chiar, în straturi groase, ca să-i admire catifelarea, „iubindu-l adînc". O poezie se intitula chiar *Exclamație* și începea cu aceste versuri inocent-sfidătoare : „Ce bine-i să trăiești în cărămida / Care se sfarmă moale printre spini". Orice prezență, și mai ales cele tradițional-„modeste", e judecată aptă pentru declanșarea stării lirice — iar aceasta se exprimă ca *stare de grație*, întîmpinare uimită, senin-surîzătoare a tuturor lucrurilor : „Și fiecare lucru îmi va cere / Să îi surîd. Azi sînt ca o mătase" *(Astenie)*. *Azi* și *întotdeauna* — am putea adăuga — căci fiecare clipă se înscrie într-o temporalitate festivă, a euforiei și extazului permanentizate, a neprihănirii edenice ; un alt poem regăsește același *azi*, ca nume al timpului sărbătoresc al ființei : „O, azi sînt bucuros ca un cristal ! / Fără cusur mi-s hainele de înger. / Mi-e fiecare nastur triumfal / Încoronat de proaspete răsfrîngeri" *(Cîntec)*.

Starea de grație, Emil Brumaru o trăiește (și construiește) în registrul grațiosului : *suavul*, *dulcele* (pînă și *dramele* sînt dulci !), *blîndul*, *neprihănitul*, *inocentul*, *proaspătul*, *naivul* — sînt atributele dominante ale obiectelor și atitudinilor. Scrisul însuși e un prilej de grațioase și inocente ceremonii : „Și

litera se-nfundă mai docilă, / Mai aromată, mai neprihănită, / Ca-ntr-un fotoliu-n afînata filă ; / Cu-o temenea imagini mă invită" *(Ceas)*. Orice efort a dispărut, un *dolce far niente* („Şi ne era la toţi atît de lene !") stăpîneşte acest univers solar, populat de făpturi şi obiecte pure, ca şi transparente, unde „lămpi moi se surpă c-un suav ecou", îngeri cară miresmele cu roaba şi „le răstoarnă-n nări ca să ne placă", sufletul „lunecă" prin casa cu dulapuri „sacre" şi îngeri jucăuşi prin unghere.

Universul imaginar se cristalizează astfel, de la început, în funcţie de două toposuri fundamentale : *interiorul domestic* şi *microcosmosul natural* — spaţii predilecte, şi unul şi celălalt, ale *copilăriei*. Amîndouă circumscriu, la Emil Brumaru, o reverie a intimităţii, convertind în regim diurn, solar, năzuinţa unei scufundări voluptuoase, leneşe şi somnolente într-o materie lipsită de asperităţi, cald-învăluitoare ; prilej ideal, pentru un psihanalist, de a descifra în „vedenia" poetului — cu obiectele sale mătăsoase, moi, delicate, dulci, în care pînă şi „parfumul face pene / Şi-năbuşă nări, căni, odăi" — o obsesie abia voalată a ocrotirii materne, compensaţie fictivă a unei originare frustrări.

Fapt este că discursul liric e inaugurat sub auspiciile reparatoare ale reveriei ce reactualizează, într-o clipă elegiacă, „vremea cînd eram copii", timp paradisiac al abundenţei şi protecţiei, înnobilînd spaţii şi obiecte „prozaice", neglijate de „marea" poezie :

O, vechi şi dragi bucătării de vară,
Simt iar în gură gust suav de-amiază
Şi în tristeţea care mă-nconjoară
Din nou copilăria mea visează :
Ienibahar, piper prăjit pe plită,
Peşti groşi ce-au adormit în sos cu lapte,
Curcani păstraţi în zeama lor o noapte
Spre o delicateţe infinită,
Ciuperci cît canapeaua, în dantele,
Icre cu bob bălos ce ochiu-şi cască,
Aluaturi tapisate crescînd grele

Într-o dobitocie îngerească,
Moi miezuri de ficați în butoiașe
De ou de melc, înlăcrămate dulce,
Mujdeiuri ireale, șunci gingașe
Cînd sufletu-n mușter vrea să se culce,
Și-n ceainice vădindu-și eminența
Prin fast și irizări și toarte fine
Ceaiuri scăzute pînă la esența
Trandafirie-a lucrului în sine !

(Elegie)

În „dulci bucătării de vară", în „magazii de rumeguș" cu „mari paianjeni care cară ață", în dulapuri cu aerul „împăturit de cel mai blînd seraf", chiar în „dulci latrine cu hîrtii murdare", în „încăperi în care așteptarea / Se sparge-n țăndări crude ca o vază" sînt refăcute tot atîtea locuri mitice ale visării infantile, într-o topografie în care un G. Bachelard ar fi putut identifica date ilustrative pentru a sa *Poetică a spațiului*. La rîndul ei, natura elementară, lumea obiectelor umile — de la pătrunjel, mărar, ceapă, la solnițe, linguri, cratițe, farfurii, vaze și catifele ori cărămida sfărîmată în ploaie printre spini — e recuperată în teritoriul reveriei și așezată în lumina înnoitoare a „amiezii" lirice. Nu lipsesc, desigur nici motanii trîndavi și somnolenți, cerbul venit la gară ca să-și ia un „bilet de rouă", fluturii (măsurați, cînd putrezesc în cămări, cu kilogramul !), și, mai ales, îngerii — serafi și heruvimi — îmbătați și îmbătînd cu miresme.

Coordonatele simbolice, spațio-temporale, ale universului lui Emil Brumaru, sînt, în felul acesta, deja trasate — și ceea ce va urma (în *Detectivul Arthur* — 1970, *Julien Ospitalierul* — 1974, *Cîntece naive* — 1976, *Adio, Robinson Crusoe* — 1978 sau *Ruina unui samovar* — 1983) nu va fi, în fond, decît consolidarea și dezvoltarea unei viziuni în care comportamentul ludic al eului liric va cîștiga în rafinament, îmbogățind seria „cîntecelor naive" cu note mai accentuat spectaculare. Din delimitarea spațiului de joc, poetul face acum un program,

mărturisit fie direct, fie prin intermediul celor doi „reprezentanți" lirici care-i preiau, în puncte nodale ale operei, confesiunea. Despărțindu-se — nu fără un substrat polemic — de poezia „serioasă" și gravă, frămîntată de întrebări fără răspuns, el poate face acum o declarație ca aceasta, în care se rezumă, clarificîndu-se, un proiect creator prezent, implicit, de la primele poeme :

Eu sînt un poet de duminică.
La haina mea roz am o mînecă

Albastră, cealaltă vernil.
Eu scriu doar în luna april.

(Balada poetului de duminică)

Profesiuni de credință similare preced aceste versuri, sau le urmează, conturînd imaginea unui subiect decis să-și permanentizeze atitudinile fundamentale, menținîndu-le în registrul inocenței și purității :

Semeț ca roua, blînd ca arpacașul,
Viteaz ca fulgul dalb de porumbiel,
Înflăcărat de fluturi, trist și frel,
Sufletul meu nu și-a pierdut curajul.

Sau, în același sens : „Și scriu scrisori naive / Pe benzi de telegraf / Cu chimicul în gură / Muiat, ca la-nceput" (*Elegie*) — după ce, în cadru domestic, se imaginase întocmind „naiva listă / A vieții, cu creionul cel mai pur" *(Șapte cîntece naive)*. „Naiv copil al clipei", cu cugetul „fără nici o pată", „total învins de rouă", „definitiv trăsnit de crini", „umbrit de somn, catifelat de lene", poetul coboară, altundeva, bazarul de zări și firmamente al vraciului arghezian în registrul „minor"

în care sensibilitatea infantilă se poate mișca în voie : „Am file moi de apă în găleți, / Jiletci cu molii dulci în piepți de puf, / Cutii cu pudră-n care îngeri fleți / Se tăvălesc pe burtă și fac buf" *(Șapte cîntece naive)*. Poezia cu „idei" e respinsă, cu o ușoară ironie, în profitul trăirii candide în preajma lucrurilor nevoiașe, cerînd o asistență benignă :

Sînt sticle cu toracele îngust
Și umeri transparenți neluate-n seamă
De cei ce au idei. Ele reclamă
Prezența mea.

(Sticle)

Domeniului utilității i se opune, încă o dată, actul gratuit, gestul pur și simbolic, arsenalul și garderoba deopotrivă „desuete" :

... ca să vînez melci de aprile
Și rîme roz, dă-mi flinta cu fitile.
Și pantalonul de poet, bufant,
Calcă-l solemnă cu un diamant

(Viața la țară)

Poezia își adjudecă, în felul acesta, toate atributele jocului. Ea se afirmă ca pur ceremonial, ritual sărbătoresc de o mimată solemnitate, într-un spațiu sustras jurisdicției realului. Ea dă dreptate unei opulente fantezii baroce sau, mai degrabă, *rococo*, în măsura în care se supune unei estetici a *grațiosului*, rezolvate în rafinamentul decorativ și în subtila coregrafie a gesticii. Candoarea copilărească, deschiderea uimită a ochiului către elementaritatea lumii sînt „corectate" de gustul pentru artificiu al unui poet estet și livresc, cons-

truind convenţia „miracolului cotidian“ şi spectacolul reveriei sentimentale cu deliciile unui actor care — cum s-a întîmplat de atîtea ori în istoria modernă a poeziei — se transformă adesea în propriul său spectator.

Ipostaza predilectă, ca şi generalizată, a eului, este a unui *euforic* elegiac cotropit de miresme, îmbătat, ca altă dată simboliştii „decadenţi“, de parfumuri, pînă la „delir“ (lipsite, însă, de orice urmă de „nevroză“ !), extaziindu-se în faţa unor obiecte „minore“, neutre — pentru alţii — din punct de vedere liric. Şi tocmai decalajul dintre cauză şi efectul supralicitat cu voinţă în reacţiile subiectului conferă nota spectaculară a jocului său — ceremonial şi balet mereu graţios al adorării lucrurilor umile :

Să intri în dulapuri vechi cu sticle
Ce te iubesc subţiri, ca-ntr-un delir,
Şi-n lemnul de la raft de noduri clare
Să te îmbeţi, uleiuri să respiri,

Oţetele să ţi le torni în suflet,
În cești cu-nfrigurare să cobori,
Izbit de lapte-n piept, cu nara-n zahăr,
Tot mai suav, tot mai ciripitor.

(XXX)

Pentru slava sa stătătoare şi beţia sa castă, pentru foamea „numai de vis“ şi „oboseala[-i] graţioasă“, poetul-personaj îşi construieşte adesea şi decorul adecvat, de străluciri diamantine şi liliale profuziuni : „Ci eu, cu sufletul bufant / De pofte, ca din rouă scos, / Mă lăfăi ca un diamant / Într-un castel cu crini pe jos“ *(Povestea unuia din îngeri)*. În postură gratuit-trubadurescă va desfăşura şi elogiile cuvenite multsuavei Reparata, cea cu „trei sîni“, ori capricioasei Glycera ...

Dar acest teatru *rococo* al reveriei sentimentale este reprezentat la Emil Brumaru — în dubla sa deschidere

spre universul domestic și cel naturist — în primul rînd de personajele-emblemă : Detectivul Arthur și Julien Ospitalierul, care preiau, cum spuneam, atitudinile cele mai caracteristice ale eului liric. Dacă datele fundamentale ale imaginarului rămîn neschimbate, ceea ce se cîștigă este o mai mare libertate a manevrării lor într-un spațiu mai subliniat convențional, îmbogățit de emoția livrescă. Teritoriul liric ca spațiu ludic capătă, prin aceste măști, contururi definitive. Căci lumile lor în intimă comunicare reciprocă se delimitează, totuși, ferm de o exterioritate presupusă ca fiind mai mult sau mai puțin dramatică, impură, instabilă, ca decantări ale componentelor solare, armonioase, „inocente" ale existenței. Ele descind, pentru a-l reinstitui, din imaginarul copilăriei, dintr-un trecut al ființei „desuet" pentru omul adult, reactivînd straturile uitate ale sensibilității.

„Programul" de la început anunțat de, bunăoară, Detectivul Arthur vizează restaurarea, împotriva oricăror posibile opreliști, a *stării de fericire*, legiferată pe cont propriu, prin afirmarea și cultivarea disponibilității față de miracolul germinînd în făpturile inocente, în obiectele demodate ; mod de a fi inactual, desuet, nepractic, în planul vieții imediate, și de a trăi exclusiv în universul imaginar al poeziei :

Nimeni și nimic nu mă poate opri să ascut pe o treaptă
a casei satîrul tocit,
Cu care tai carnea suavă de fluturi, ce-i visul motanilor
mei,
Să-ngenunchez pe podele în fața sticlelor lungi de oțet
și ulei,
Fără sfială plîngînd, și să fiu fericit ...
Nimeni și nimic nu mă poate opri să desfac în amurg un
ceasornic de fată
(El are rotițe de înger !) ; să găsesc păianjeni bătrîni
în pompe stricate de flit,
Și pe a șaptea ceșcuță din sumbrul dulap o amprentă
ciudată,

Și-apoi să umblu tăcut prin odăi și să fiu fericit ...

(Rugăciunea Detectivului Arthur)

Întreg comportamentul personajului îl caracterizează, dealtfel, ca întrupare a candorii. Pentru el, viața e un joc neîntrerupt, inocentă subversiune a realului prin mișcarea fanteziei, contemplație pură a unei lumi devenite scenă pe care se perindă, construite de un estet, suave artificii. Coborît, parcă, el însuși, din pagini prăfuite de roman ori din filme de arhivă, Detectivul Arthur apare, printre „oamenii cu moartea la butonieră", ca o emblemă a lipsei de griji, mesager al unei lumi visătoare și idilice, fermecător-vetuste :

Detectivul Arthur va sosi împreună cu umbrele serii, precaut,
Avînd în valiza-i ușoară motanul lui leneș pe care-o să-l lase puțin,
Înainte de-a-ncepe ancheta, să cînte-n fotoliu din flaut,
În vreme ce dînsu-și va umple, trist, pipa cu crini.
Și-a doua zi, plin de candoare, la micul dejun,
Cînd fluturii beau catifea și cățeii mănîncă dantele de fețe de masă,
Va îmbrăca cel mai moale și fraged costum,
C-un înger brodat sub rever și cu nasturi uciși în mătasă.
Apoi va citi elegii dintr-o veche revistă...

(Detectivul Arthur)

Regimul său cel mai definitoriu e al unei uimiri supralicitate, în care ingenuitatea se îmbină cu o grațioasă afectare a discursului și a gesticulației. Tocmai excesul de ceremonial face, bunăoară, farmecul jocului „galant", de o senzualitate eterată, din cele trei întrebări puse, „molatec", Glycerei în *Fluturii din pandișpan :*

„Doamnă, n-aţi observat, c-un surîs, uneori,
Melci uriaşi tremurînd pe clanţele de la intrări,
Cînd deschideţi, pentru motanii de angora, uşile-n zori ?“

„După-amiază, la ora aceea confuză,
Cînd sînii îi ţineţi, prea mari, pe tăviţe de cedru,
N-aţi auzit hohote mici lîngă bluză !“ —
Insistă Detectivul Arthur, visător şi integru ...

„Cînd coborîţi scările-n parc, către seară, fără ca nimeni
să vă aştepte,
N-aţi întîlnit un seraf în mînă c-o ladă de mirodenii
Şi cu cealaltă bătînd mingi parfumate pe trepte,
Făcîndu-se că nu vă vede, din cauza jenii ?“

În cabrioleta sau caleaşca sa, însoţit de un „flutur miop“, purtîndu-şi fracul boţit şi jobenul sub braţ, sau dorind să se ascundă altă dată de lume, împreună cu iubita „în vechiul dulap / plin de jachete şi rochii din marea sufragerie“, acompaniat, la ceas de vecernie, de „tangouri atît de ticsite de molii şi valsuri atît de pufoase“, dispărînd, în cele din urmă, „din prea multă decenţă“, demodatul *alter-ego* al poetului exprimă, de fapt, nostalgia unui timp similiparadisiac, asociat, prin conotaţiile livreşti, cu copilăria şi adolescenţa, şi a unui spaţiu corespondent, marcînd maxima disponibilitate imaginativă, o libertate totală a relaţiilor cu universul. Convenţia livrescă ce modelează acest spectacol îi conferă acea notă de graţioasă artificialitate, care-i accentuează caracterul fictiv, de construcţie imaginară, subliniindu-i totodată autonomia.

Inactual, desuet, trăind „departe de lume c-o bilă în mînă“ („Şi vag amintindu-mi de oameni — oare ei mai există ?“), „auster şi naiv“, Julien Ospitalierul se mişcă într-un spaţiu şi timp înrudite, oarecum complementare celor ale bunului său prieten ; el dă un nou relief componentei *franciscane* a acestui univers imaginar, care-şi conservă, altminteri, trăsăturile deja cunoscute din mai directa expresie a „cîntecelor naive“ :

... toți l-au uitat. Însă el, surîzînd sufletește-n azur, nu
disperă
Ci-n fiece zi, copleșit de viziuni, bate cuie în apă
Și bea bulion vișiniu, și privește cum trec dirijabile
fragede prin atmosferă
Rugăciuni murmurînd pentru prietenul său, detectivul
Arthur, lîngă sfintele straturi de ceapă.

Și nimeni nu știe că dînsul îngroapă pe-ascuns
În glastre de flori, ca să fie parfumul mai fin, patefoane
stricate
Și seara-și dictează doctrina la îngeri, plimbîndu-se
Palid prin casă cu mîinile strînse de-un flutur la spate
Spre-a nu și le pierde, desprinse extatic, în tainele de
nepătruns.

(Melancolia lui Julien Ospitalierul)

Starea de leneșă contemplare, care fusese și a locuitorilor *Isarlîkului*, reveria blîndă, extazul provocat de aceleași obiecte insignifiante, în unități spațiale tipice pentru o topografie simbolică a intimității, gustul pentru decorativ și gesticulația „rafinată", „grațioasă", definesc și acest personaj prin care vorbește, încă o dată, vocea poetului. Ca și în Cazul Detectivului Arthur, este, aici, multă înscenare și regie. Excepția miracolului devine regulă, reacția afectivă disproporționată în raport cu obiectul generează, iarăși, acea dilatare a limbajului ceremonios, abundent ornamentat, care permite situarea viziunii lui Emil Brumaru sub semnul *grațiosului rococo*. În lumea lipsită de constrîngeri a lui Julien Ospitalierul e semnificativ că singura ordine impusă este aceea a consimțirii la „necesitatea înțeleasă" de a detecta „scînteia revelatoare" a raporturilor-surpriză dintre obiecte (în acest sens, Julien e și el un „detectiv" !) ; *Marșul lui Julien Ospitalierul* devine, astfel, un mic spectacol de sursă suprarealistă, paradă a formelor pure, în care jocul nu ține doar de înscenare, ci și de ordinea convențional impusă de derularea numărătorii ; ordine

pur formală, şi „ordin" ce-şi pierde funcţionalitatea, întrucît „răspunsurile" oferite de imaginaţie rămîn arbitrare, rezultate ale unui hazard şi automatism asociativ, anulînd orice disciplină opresivă : „UN pelerin fericit rătăceşte, căutînd de plăcere, pe pajişti, c-un strugur dulce în geantă ; / / DOI îngeri răpesc o clătită umplută cu mentă şi-n fiece seară o dau, pătimaşi, pe traverse de-a dura ; / / TREI fluturi de angora trec pipăind plictisiţi mari bucăţi de fîntîni mătăsoase pe-aleele-n pantă [...] / ŞAPTE ori şapte fac patruzeci şi nouă de portocale închise-ntr-un cald muşuroi de furnici, acum şi oricînd, / / OPT croitori delicaţi s-au decis, către-amurg, de pe gard căptuşeala de rouă s-o rupă ; / / NOUĂ suspine a scos trandafirul albastru din supă ; / / ZECE e cifra la care se moare rîzînd".

Pur spectaculare şi gratuite sînt pînă şi „cruzimile lui Julien Ospitalierul", ce nu ies, nici ele, din registrul jocului graţios. „Gloria de asasin manierat" şi de „Campion al Cruzimii", personajul şi-o cîştigă, şi desăvîrşeşte, prin acte „de o delicateţe infinită", a căror îndeplinire e descrisă cu un aer „fanfaron" şi o candoare jucată, într-o pagină antologică, în bună tradiţie argheziană : „Cînd plouă, ca să pot nimici eu însumi cît mai multe bile de apă, umpleam exaltat curtea cu umbrele deschise-n suprafeţe senzuale şi plane. Nu mai eram prieten cu nici un parfum. Ademeneam aromele în flacoane de sticlă şlefuită şi rece cu-o gentileţe perfidă de copil fanfaron. Iar pe cele care nu cristalizau imediat, renunţînd pe veci la vagabondajul lor virginal, le vărsam în gropi imunde clocotind de luxura duhorilor ; şi nările mele se amuzau ! De obicei alegeam cărămida cea mai topită-n surîsuri, cea mai umil înverzită de brusturi şi o pisam pe plăci de faianţă, anume pe plăci de faianţă !, spre a-i mări ruşinea. Gardurile-abia închegate, cu leaţuri încă îmbujorate în jurul cuielor, amintind fineţea gleznelor lui Isus, putrezeau armonios în sufletul meu scelerat. Pînă la urmă am spînzurat legume (ce viciu !), am rupt bulioane, am trîntit perne în tre-

nuri la bariere, am scos din răzoare, de pleoape, îngeri cu ţipătul scurt".

Moartea lui Julien Ospitalierul, coborît în fîntîna pe care şi-o săpase în mijlocul camerei, spre o ultimă, „lungă şi delicioasă desfacere a mirării în Ether", are ea însăşi o valoare simbolică pentru universul ludic al poeziei lui Emil Brumaru ; urmînd exemplul barbian al intrării „la o altă apă" a rostitorului din *Încheierea* ciclului *Isarlîk*, ori al *Sfîntului Benedict* dimovian, ce blagoslovea — cuvînt fiind — „rotundul gol", autosuficient, al poemului, personajul său mai carnal dispare în propria lume, identificîndu-se definitiv cu ea. El certifică, în felul acesta, autotelismul unui univers, definit sub semnul gratuităţii, al bucuriei necondiţionate de *a f i*, într-o expresie plenară şi armonioasă a relaţiilor eu—cosmos.

Un fel de sinteză a atitudinilor eului liric, înfăţişate pînă acum, propune excepţionalul *Catalog de nimfe* din *Adio, Robinson Crusoe*. În cel ce vorbeşte aici se exprimă deopotrivă detectivul Arthur şi Julien Ospitalierul : ceremonioasa retorică a purităţii şi gingăşiei, a stării de graţie şi a graţiosului permanentizate îşi găseşte în acest ciclu expresia cea mai definitorie. În costumaţia *sa fin de siècle*, sosit „dintr-o obositoare călătorie / făcută în jurul lumii pe-un vechi vas de comerţ", suferind de boala tuturor „cîntecelor naive" — „o boală subtilă / şi incurabilă, un fel de balansare leneşă, / plină de suferinţe şi delicii, a ideilor" — personajul îşi construieşte noi prilejuri de aventură. „Presupuneri[le] tot mai fistichii", în care se pierde, califică, sugestiv, opţiunea pentru jocurile fanteziei, contrapuse stereotipiei existenţei. Obligaţia de a intra şi ieşi din casă pe uşă i se pare umilitoare, drept care, pentru salvarea „onoarei", îşi propune să străbată zidul „alipindu-[se], tandru" şi răbdător, de el ; „copleşit de tristeţea de-a face parte din alt regn, mai gălăgios şi mai impur", contemplă, dimovian, „un măr purpuriu" sau culege — ca suprarealiştii — „obiecte fără importanţă", „înduioşat de singurătatea lor, de abandonul acela sfîşietor în mijlocul

unui oraș probabil necunoscut pentru ele". Moduri de a realiza, încă și încă o dată, acel clivaj între seriosul existențial și spațiul ludic al poeziei, cu detașarea lui de utilitarismul agresiv și anost. Indescifrabil pentru ochiul prozaic, scrisul se definește, din nou, ca pur ceremonial, aproximînd, în formele-i vide de „sens", aceeași stare de beatitudine, uitarea de sine în „gratuitatea" reveriei : „Pentru a nu provoca o suferință inutilă, / ocoleam întotdeauna cu vîrful peniței / porii hîrtiei pe care scriam lungi și tînguitoare / scrisori unui prieten necunoscut / și drag. Mesagiile mele deveneau astfel grațios / ilizibile sau, și mai tulburător, derutante / prin confuziile ce le pricinuiau. Dar / asta nu avea nici o importanță. Coala continua / să respire fericită, indiferent de semnificația / cuvintelor !".

Voluntara dispariție a personajului, în finalul acestui „catalog" — prin „descompunere în substanțe din ce în ce mai inocente" —, o repetă, de fapt (și în mod semnificativ), pe cea a Detectivului Arthur („dispărut din prea multă decență") și a lui Julien Ospitalierul, ce-și alesese și el moartea ca pe un fel de ultim exces al candorii și inocenței, moment paroxistic al stării de grație : „lungă și delicioasă *desfacere* a mirării în Eter". Nu e greu de descifrat în aceste sinucideri simbolice, ceea ce am putea numi o *figură a extenuări sau epuizării jocului*, construit și desfășurat ca infinitate de variațiuni pe temele, restrînse numeric, din registrul gingășiei, nevinovăției, ingenuității. Ea concentrează, ca într-o *„mise en abîme"* dinamica textului poetic înaintînd — prin necontenita reluare, exploatare, rafinare a acelorași gesturi și atitudini — spre un punct al evanescenței și destructurării. Teritoriul ludic își certifică, astfel, rotunjimea, neatîrnarea, autosuficiența. Schimbînd ce e de schimbat într-o cunoscută formulă, *poezia se vede murind de prea-poezie*. Momentul maximului extaz, al plăcerii pe care o procură nesfîrșita disponibilitate și libertate a jocului, primește, astfel, maximumul de încărcătură elegiacă. Conștiința inactualității, a desuetudinii și marginalității spațiului de joc și a modului ludic de a exista fusese o permanență a

acestui univers imaginar — şi ea era deopotrivă sursa unui soi de orgoliu, ca şi a unei melancolii ce transpărea în însuşi centrul stării jubilatorii. Melancolie mărturisită şi din exteriorul acestei lumi, din perspectiva omului matur, în cele cîteva *Bocete de adult,* care vorbesc despre deteriorarea sau dispariţia, odată cu vîrsta copilăriei, şi a universului ludic, ca emblemă a plenitudinii existenţei. „Dulcile utopii" lasă atunci, locul unui „surîs al fumuriilor paragini". E o încheiere inevitabilă, comună mai tuturor poeţilor care „se joacă". Cîntecele în egală măsură naive şi regizate ale „poetului de duminică" — Emil Brumaru n-o pot evita ; ele ornamentează, cu volutele rafinatelor figuri *rococo,* „tristeţea cu îngerii ei hîzi", a celorlalte zile, de lucru.

BCUIAŞI/CENTRAL UNIVERSITY

Inițiativa literei : Șerban Foarță

Un comentariu al lui Șerban Foarță din *Afinități selective*, la macedonskianul *Rondel al apei din grădina japonezului*, ar putea servi drept prefață la propria sa producție lirică. „Abătînd firescul curs uniliniar al apei, *dis-cursul* ei zadarnic și sălciu — scrie eseistul — el [Japonezul] se opune *eo ipso* firii aparente a lucrurilor lumii, logicii lor (să-i zicem :) discursive, «prozei» vieții (Macedonski este un romantic !), acestui «reportaj universal» ... Urmarea e, desigur, tot un discurs — în înțelesu-i, însă, inițial : acela de «alergare», de «împrăștiere»-n toate sensurile ... Rupt, «fracturat», pulverulent, reverberînd prismatic, leneșul sens al apei devine *semnificativ*, devine «frază» ..., tot astfel cum, în poezie, sensul însuși, negat — prin împrăștiere — în ceea ce fusese uniliniaritatea lui dintîi ..., pulverulent, reverberînd prismatic ..., cedează tot mai mult inițiativa literei ca atare, nu în accepție grafică (Macedonski e un simbolist !), ci în aceea «musicală», mai bine zis *sonoră* : «cascadă de consoane și vocale»". Faptul era pus, de către comentator, în legătură cu „denaturarea" omului despre care afirmase, cu cîteva rînduri mai sus, că „nu e atît oroarea-i de natură, cît, mai cu seamă, grija, ca și plăcerea lui de-a o schimba într-un produs — mai mult sau mai puțin — factice, într-un joc aproape gratuit (și delectabil) al propriei lui civilizații. Cam asta face japonezul nostru" [1].

Cam asta face — am putea spune noi — și poetul nostru. Căci pentru el, și mai ales pentru el, „jocul aproape gratuit (și delectabil)" este rațiunea majoră a poeziei. Șerban Foarță nu e, desigur, tocmai un „romantic" ca Macedonski, și nici un „simbolist". Autorul *Simpleroze-*

[1] Șerban Foarță, *Afinități selective*, București, Cartea Românească, 1980, p. 58—59.

lor și *Arealului* cedează și el — mallarmean — inițiativa cuvintelor, „literei ca atare", dar, de data aceasta, „în accepție grafică" : el trece, cu alte cuvinte, de la simbol la „metafora textuală", la un discurs poetic autosemnificant.

În cea mai recentă carte a sa — *Areal*, 1983 — există chiar un poem în care „cascada de consoane și vocale" a lui Macedonski se regăsește, oarecum, ca rezultat al unei similare „denaturări". A cincea dintre cele 7 *priveliști levantine* este, astfel, mai mult (sau mai puțin) decît o descriere de peisaj balcanic, cu pitorescul lui caracteristic ; căci, în concurență cu „pictura" propriu-zisă intră, învingînd-o aproape, mișcarea pură a *textului*, prin deplasarea atenției asupra substanței sonore a cuvîntului *în sine*, selectat, prelucrat, deformat pentru a sugera, mai degrabă, un *tip* de scriere, un *stil*, în perimetrul a ceea ce s-a numit *intertextualitate*. Pot fi recunoscute, dealtfel, cu ușurință, ecourile unor sintagme barbiene din ciclul *Isarlîk*, alături de (tot barbiana) gesticulație gratuită și atitudinea pur contemplativă, ca într-o nouă „slavă stătătoare". În sfîrșit, poemul poate fi citit și ca un fel de alegorie a „înecării", a „scufundării", realului, ce lasă loc unui flux vocalic, ca o aură muzicală — vag ecou al morții (și resurecției) lumii în *text*. Simbolică la Macedonski, „cascada de consoane și vocale" tinde să se *literalizeze* la poetul de azi. Să-l ascultăm :

... Fontânele prin piețuri, țîșneau mai mult în scîrbă
și în cădere apa miròs aveau de cîrpă
iar în suire foșnet de șiș printr-o tafta
intrată-n putrejune (pe care o pafta :
un ieftin pus acolo detaliu fără poftă
o mai țineau bătoasă ca pre un prun o proptă)
— Prin ce minune nù știu (dar mài decît la urs) :
cît spatele-ntoarceai-i-l ceșmeul sta din curs !
Ci noi (pe buza apei) dădeam cu bani în apă :
cu firfirici mărunte cu galbeni cît o pleoapă

de lînced bey cu taleri piaștri drahme ruble
în cari păleau kesarii și pajurile duble
cu sfanți lefți timfi zloți guldeni care (din oră-n oră)
o aeiou-ă scoteau : nu prea sonoră !

Mișcarea, prezența vie a „priveliștii", e dată ca rezultat al privirii productive : un ochi *c i t i t*, livresc, ce vede în loc de *f î n t î n i* niște *f o n t a n e*, și așază în locul *c i ș m e l e i* un *c e ș m e u* ... Să remarcăm și nota autoironică din epitetul ultimului vers ; el atrage atenția, dacă-l citim bine, asupra imperfecțiunii jocului stilistic, a mimetismului acestei metapoezii, și confirmă, prin efectul distanțării, calitatea ei de artefact, delectabil desigur, căci angajează curata plăcere a reconstruirii pe teme și în tipare date.

Dacă ne întoarcem la primele poeme ale lui Șerban Foarță, din volumul *Texte pentru Phoenix* (1976) — scris în colaborare —, sau din *Simpleroze* (1978), vom observa prezența *j o c u l u i* atît la nivel tematic, cît și la nivelul scriiturii, al practicii textuale. În cel dintîi, ludicul e predominant sub forma *m ă ș t i i s t i l i s t i c e*, de coloratură arhaică ; fantezia lingvistică a poetului lucrează în sensul folclorului magic, cu puternice infiltrații cărturărești. Modelele sînt, în speță : cărțile populare — de tipul *Fisiologului ;* D. Cantemir ; cronicarii — „eticești și de zăbavă cărți", din materia lingvistică a cărora autorul își scoate propriile efecte, de mare rafinament muzical. Mai toate poeziile sînt niște incantații, sugerînd puterea magică a verbului, în a cărui substanță sonoră germinează parcă fantasmele invocate :

Pre voi, fiare heralde :
alde Pardosu', alde
Irog-inorogu', vă rog
să vă iviți.

Omofoniile, cultivate cu predilecție mai tîrziu, își fac apariția de pe acum într-un discurs liric mobilizînd mul-

tiple resurse combinatorii ; de la un cuvînt la altul, sunetele migrează, își fac ecou, atrag în procesul unei noi geneze vocabule apropiate ca formă :

Crugul scarabeului
sacră, scara leului,
a zeului
soare !
Ochiul scarabeului
gălbenușul oului
al noului
soare !

(Scara scarabeului)

Mai mult decît alți poeți ludici români, Șerban Foarță mizează pe jocul poeziei în sensul în care se poate vorbi despre jocul pieselor unui mecanism : în angrenajul perfect articulat al textului, poetul își poate programa, cu precizie, orice mișcare, cu consecințe la nivelul întregului „sistem". Tiparul descîntecului popular redevine, pentru el, un fel de retortă în care e coagulată, decantată, redistribuită plasma sonoră, într-o maieutică *sui generis*, ca în acest fragment din *Vasiliscul și aspida (II)*, unde „șarpele balaură", chemat să se întrupeze, „avansează", literal, de la un vers la altul, transmis de mișcarea precipitată, ca de ștafetă, a rimelor, paranomasiilor, aliterațiilor :

Tu, șarpe balaură
cu solzii de aură,
cu barba de aur,
cu dinții deși,
pe cărarea raură,
din gaură

dar șarpe
de la Marea Roșie
ieși !

Imperativul final („ieși !") înscrie, în chiar materialitatea lui sonoră, imaginea desprinderii, a „ieșirii" din corpul poeziei : *„șarpe / de la Marea Roșie / ieși !"* (s.n.) În *Simpleroze*, ipostaza aproape unică a eului — atît cît acesta mai este încă prezent — e aceea a *funambulului* și *saltimbancului*, evoluînd spectaculos într-o temporalitate ideală : „Mai lasă-mă-n răstimpul roz, / să mai dansez puțin pe funie !" — se cere în *Cuvînt înainte ;* iar în poemele ce urmează, însuși universul imaginar e accentuat infantil, pus sub semnul ludicului, al candorii și miraculosului — o lume de *jucării :* „Pe-acolo-s tot atîtea ateliere foto / ca pe la noi tarabe și jucării la loto ; / numai că nici un loz / nu pierde niciodată pe continentul roz" *(Istoriile unui matroz întors de pe Planeta Roz).* „Copilărirea" arghezian nu lipsește nici ea. Ne-o spune limpede poezia *Cinci săptămîni în balcon :* „dacă, însă, / lăsăm lest : / răutăți și neghiobii / va redeveni celest, / el [balconul], / iar noi, / niște copii !" Un titlu de poem, *Cosmojonglerie*, trimite spre o similară perspectivă asupra „jocului lumii".

Mai importantă decît asemenea mărci tematice ale ludicului este însă *practica jocului*, ilustrată în însăși structura poeziei. Din acest punct de vedere, Șerban Foarță se definește — împreună cu alți poeți români actuali (în primul rînd, un Leonid Dimov) — drept amator al „deliciului filologic", despre care va vorbi în *Afinități selective*. Spre deosebire, însă, de autorul *Cărții de vise*, la care vocabula rară, prețioasă, de somptuoasă sonoritate, e căutată pentru a spori culoarea straniu-onirică a lumilor sale în metamorfoză, el face din substanța sonoră a cuvîntului însuși obiectul supus transformării, generator, la rîndul său, de alte „obiecte de limbaj". Două versuri din *Istoriile unui matroz* ... sugerează ca-

racterul oarecum intermediar al cuvîntului la Şerban Foarţă — deschis, adică, deopotrivă spre universul simbolic-imaginar de dincolo de el (pe Planeta Roz, adevărata realitate e aceea a *Fotografiei, a Pozei)* şi, mai ales, spre propria literalitate, devenită prin ea însăşi productivă : „Aţi înţeles că nu ştiu nici eu de cine-i *proza* / aceasta ; mai degrabă, cred că o scrie *poza*" (s.n.). *Poza* — personaj *sui generis* în spectacolul Planetei Roz — „acţionează", ca să spunem aşa, şi prin energiile ei *literale : poza* „rulează" spre *proză,* textul generează text, ca într-un proces de creştere celulară.

Cît de însemnată e, pentru poet, literalitatea poemului o atestă exemple de redundanţă voită, dînd frîu liber „proliferării semnificantului" şi unui joc al ecourilor dintre cuvinte, al contaminărilor formale, ce nu sînt tocmai fără... sens, de vreme ce — aşa cum se întîmplă în versurile următoare — „indică" autosuficienţa cuvîntului, dincolo de orice intenţie de simbolizare : „Şi se făcu deodată răcoare ca-ntr-o *roşie,* / ca într-o *paradaisă* / ori ca într-o *tomată :* / una a-u-to-ma-tă" *(Istoriile ...)* (s.n.).

În aceste condiţii, „dispariţia elocutorie a poetului", care „cedează iniţiativa cuvintelor", este în logica însăşi a lucrurilor : poezia renunţă la orice ambiţie confesivă, la orice afirmare a unui subiect liric ; cel ce se „ilustrează" şi „afirmă" este însuşi *discursul, textul,* născut şi mişcîndu-se în virtutea unui joc combinatoriu, alimentat de energia fonică. Intră, încă o dată, în relaţie, nu semnele a ceva de dincolo de ele, ci nişte corpuri sonore prinse, cum zice Livius Ciocârlie, vorbind despre *metafora textuală,* într-un proces de „oglindire productivă" [1].

Tipic pentru o astfel de situaţie este poemul *Acuarelă sau acuarium,* ce anunţă, încă din titlu, echivalenţa dintre imagine şi obiect, interpretarea literală a metaforicului. Avem, aici, o mică fabulă a textualizării :

[1] Livius Ciocârlie, *Negru şi alb,* Bucureşti, Cartea Românească, 1979, p. 220.

Un peşte negru-l înnegri
pre unu' alb, şi-un peşte gri
veni pe lume din cei doi,
cum nu s-a mai văzut la noi ;
iar din cei galbeni şi albaştri
ieşiră mii de peşti galbaştri.

Estimp, un peştişor maro
trecu pe lîngă unu' roşu,
cu solzi ca asul de carò,
dînd naştere unui maroşu,
care,-nţeles cu unu' roz,
îmi ticluiră un maroz ...

... De ce, din soiul alb şi galben,
îmi iese tot un peşte gALBen ?
Şi de ce, ah, din alb şi-albastru,
mă-aleg cu, numai, peşte-ALB-astru ? ...
Poate vă spune un matroz,
ori un galbastru, un maroz ...

Acestei experienţe, ce nu e fără legătură cu jocurile de copii, i se pot asocia destule altele, din imediata apropiere, precum poemul intitulat *Această tafta*, care începe cu versurile : „Nici frez, nici oranj, / culoarea nici-nici / e a unui franj / furat de furnici" — unde contaminarea sonoră e susţinută, în vederea realizării „oglindirii productive", de abila diseminare a unor grupuri de sunete în substanţa vocabulelor componente ale strofei. „Literalizarea" e evidenţiată net, aici, prin utilizarea ca epitet a unei conjuncţii dublate, pe simplul temei al participării ei pur materiale la cele două sintagme anterioare. Tot aşa, două adjective *(f r e z, o r a n j)* pot da naştere unui substantiv... sintetic *(f r a n j)*, care le contopeşte „culoarea" sonoră. În fine, în ultimul vers al strofei — „furat de furnici" — se poate descifra, ca rezultat al aceluiaşi principiu combinatoriu, dinamica autogenerativă a textului : „sustragerea", „furtul" culorilor,

sugerate încă în primul vers prin conjuncția *n i c i*, reapare în ultimul, unde același element gramatical e nominalizat ca „agent" al unei mișcări *(a f u r a)* crescute din nucleul inițial *(f r a n j)*. Tot așa, în altă parte, niște „moi *fotolii*" sînt *„roase* de-un *roi* de *fotomolii* (s.n.). Mai simplu și mai mecanic, procedeul diseminării-ecou a unor grupuri de sunete îl regăsim, de exemplu, în poezia *Pe-o aceeași melodie* : „domnișoară ambulantă / ce-n Boulogne, în Istanbul, / te-arăți albă și bufantă, / fără nici un preambul" ... Aliterația apare, uneori, combinată cu derivația, ca în *Balada baionetei din Bayonne*.

Predispoziția ludică e evidentă în multe alte jocuri de cuvinte : pe Planeta Roz, unde războiul nu e decît „un joc de-a cine face fotografii mai multe", e firesc să se declanșeze „Război-ntre cele Două Poze" și să se recurgă la „vorba aia" : „nu mă slăbiră pînă n-am fost piele și os" ! — Dar una dintre formele cele mai de efect ale jocului verbal cultivat în *Simpleroze* este un fel de calambur extins — dacă sîntem de acord cu definiția conform căreia calamburul este un „joc de cuvinte bazat pe omofonia a doi termeni (sau grupuri de termeni) cu sensuri diferite" [1]. Un *Perpetuum mobile* conține strofe ca acestea : „Domnișoare cinefile / din Los Angeles New York / cine filele vă-ntoarce ? / Domnii șoareci vi le-ntorc ! [...] Domnișoara cinquantine / din Los Angeles New York / Domnii șoareci în cantine / cîntă ?" ... etc.

Numit de autor *t a u t o f o n i e*, acest tip de joc de cuvinte capătă amploare în *Șalul eșarpele Isadorei* (1979), al cărei titlu îl exploatează deja cu subtilitate, de vreme ce, printr-o compartimentare ușor deviată a substanței sonore se sugerează, sub aparența tautologică sau a sinonimiei *(ș a l u l, e ș a r p e l e,* ca substantive), prezența unui agent (textual !) negativ *(e ș a r p e l e = e șarpele)* — aluzie la accidentul celebrei dansatoare. Primul text al cărții — *Paradă* — este și nu este ceea ce spune titlul : Un mare- / șal purtat, pe umeri, / în triumf.

[1] *Dicționar de termeni literari*, București, Ed. Academiei R.S.R., 1976.

Un mareşal / zuav. Purtat de toată / lumea, pe umeri, în / triumf, fără de sene- / şalul amintit. Un ma- / reşal unicolor, uni- / petal, unifoliat. Un / mareşal. (În eşalonu- / ntîi, suita-i în şal- / vari.) Ah, între al- / tele, eşarpele-i, e- / şarpele de moar, te / fascinează ! / / Un mare- / şal purtat, pe umeri, / în triumf. Un mareşal / zuav. Suav. Un mareşal / care înşală" ... Căci, la suprafaţa textului, se conturează, într-adevăr, un soi de „paradă" a mareşalului purtat pe umeri în triumf ; dar că e vorba de „un mare şal care înşală", adică de o pură iluzie generată de cameleonismul cuvintelor şi alianţelor lor temporare, ne-o spune nu numai observaţia finală, „demascatoare", a poetului, ci, în şi mai mare măsură, însăşi textura verbală. Omofonia *un mareşal = un mare şal* este primul şi esenţialul agent a cărui acţiune destructurantă e sprijinită prin insinuarea grupului sonor *şal*, în mai multe puncte ale textului (*un mareşal zuav, un mareşal unicolor*, fără de *seneşalul* amintit, e*şal*onu-ntîi, suita-i în *şal*vari şi, în sfîrşit, verbul în *şal*ă).

Citite cu atenţie, aceste unităţi verbale descoperă un dublu rol : acela de a menţine privirea (de suprafaţă) a cititorului la pseudoparada anunţată de titlu şi, pe de altă parte, de a o „ataca" şi submina în permanenţă, coborînd-o spre straturile de adîncime ale cuvintelor, în care se configurează, din sonuri identice cu cele exterior-spectaculare, tema *morţii*. Cîteva repere oferite de poet sînt, din acest punct de vedere, foarte interesante : un *mareşal* e purtat pe umeri ca ... un *mare şal ;* marca ambiguităţii apare, deja, în linia despărţitoare din finalul primului vers (*un mar e-şal*). Dacă atributul *zuav* distrage, pentru o clipă, atenţia de la „adevărata problemă" a textului, determinarea *fără de seneşalul amintit* redevine extrem de ambiguă : ea poate fi citită în relaţie cu substantivul *mareşal*, în subordinea imaginii „parăzii" (cu observaţia că absenţa *seneşalului* face ca expresia să sune : *mareşal* fără ... *mareşal*, sugerînd paradoxal, inexistenţa „personajului") ; dar, printr-o altă organizare a sunetelor, lectura devine : *fără desen e şalul amintit.*

Posibilitatea dublei lecturi e menținută în continuare, prin determinările *unicolor, unipetal, unifoliat,* aplicabile, deopotrivă, uni-formei de mareșal și acelui *mare șal,* fără desen, într-o singură culoare și avînd forma unei petale ori a unei frunze. Introducerea, apoi, a unui cvasisinonim a *șalului — eșarpele* — e un semnal neliniștitor ; căci, citită în ansamblu, fraza : „Ah, între altele, eșarpele-i, eșarpele de moar te fascinează" poate deveni, prin redistribuirea unităților sonore : Ah, între altele, e șarpele-i, e șarpele de moarte ... astfel încît, *triumful* inițial (și aparent) al „paradei" se transformă în dezastru și tragedie. *Mareșalul zuav* devine *mare șal suav,* — suav, dar și ucigaș ; mareșalul *înșală,* oferind acea imagine spectaculară de suprafață, dar înșală și *șalul* (în-*șală*), înfășurînd, strangulînd, omorînd : *e șarpele de moarte — ad litteram!*

Un exemplu ca acesta îl definește pe Șerban Foarță drept un poet, prin excelență, al artefactului textual. Cele *Șase (spre șapte) tautofonii sau tentativă de-a suprima (nepedepsit) aerul dintre cuvinte* reeditează, în paginile următoare, această performanță combinatorie, evidențiind o dexteritate, ieșită din comun, în modelarea și remodelarea plasmei sonore. Poemele așezate sub acest titlu funcționează ca niște mecanisme cu dublu program ; textele „reverberează prismatic", în funcție de poziția *literei* în ansamblul de sunete și de puterea privirii cititoare de a provoca noi cristalizări ale sensului în spațiul dat :

Fu galben serii albatrozul,
în gol frigid, celest timp pur ?
În golf rigid, ce lest impur !
(Fug albe,-n serii, alb bat rozul

aleilor, egrete ...
Tern,
cuvîntul, moartea ce i-o poartă,

cu vîntul ... Moartea, ce-i o Poartă
a Leilor. Regret etern.

(V)

Textul își este, aici, „trup sfînt și hrană sieși" ... Dincolo de plăcerea surprizei, de posibila admirație pentru ingeniozitatea și subtilitățile jocului lingvistic, împingînd la extrem experiențe din aria manierismului cu ale sale *ingegno* și *ars combinatoria* (reluate, în zilele noastre, de grupul parizian *OuLiPo*, prin Raymond Queneau ori François Le Lyonnais), s-ar putea citi, în asemenea demersuri, și un sens ce depășește purul nivel tehnic : ele par a reînvia un fel de mit al limbajului paradisiac, al existenței indivize a sunetelor, ca un pur continuum muzical. Gestul poetului-jucător este de a identifica, în acest spațiu edenic al sunetelor, unitățile care „fac sens", dar care se pot reîntoarce oricînd în primordiala comuniune din care s-au desprins, pentru a face loc altor individualizări. Vizionara demiurgie romantică și-ar găsi oarecum un ecou în mai modesta situare a poetului artizan, constructor (din texte) de *t e x t*. Metamorfoza la care sînt supuse cuvintele are, însă, și un revers ironic : spectacolul transformărilor, devierilor și dereglărilor expresiei, descoperirea mecanismului în culisele sau subteranele textului, orientează spre ceea ce s-a numit, de atîtea ori, în legătură cu literatura modernă, o „comedie a limbajului". Răsturnările de situații sînt oricînd posibile în acest spațiu extrem de mobil : „jocul spectral și luminos" poate fi tulburat — cum spune poetul însuși — de „unele confuzii ; un nas era un as (și viceversa)" *(Scrisori (mai mult decît) deschise)*.

Constructor și manipulant (ca de marionete) al cuvintelor, poetul are orgoliul independenței și libertății sale absolute față de exterior (natură, destin) ; el nu-și țese pînza (textul) ca o Penelopă așteptînd întoarcerea *s e n s u l u i* dinafară : „... la urma urmei, nu ursitoarele moire, și nici cumintea Penelopă, cu trama-i dilatorie și absurdă (din unghiul nostru de vedere), ci, mai curînd,

Arachne (oribilul păianjen) e cea sub semnul căreia stăm noi — urzindu-şi, ea, din propria-i substanţă, jur-împrejuru-i, pînze febrile şi alegre ..." *(Scrisori ...).*

De astfel de „pînze febrile şi alegre" e acoperită şi placheta din 1979, *Copyright,* în care autorul pare mai preocupat ca oricînd de capacitatea textelor de a produce Text. Ipostaza de funambul sub semnul căreia se deschide cartea *(Despre numărătoarea inversă, pe scurt)* caracterizează, aici, în egală măsură, abilitatea echilibristului printre cuvinte şi sentimentul unei anume precarităţi. Ca şi funambulul, poetul îşi construieşte încă o dată obstacole peste obstacole pentru a-şi dovedi curajul şi îndemînarea, procedînd la o adevărată jonglerie verbală. Japonezul macedonskian continuă să abată „firescul curs uniliniar al apei", obligîndu-l să devină „frază" ; discursul liric e plin de paranteze care-l „amînă" prin voite poticniri în meandre şi volute *rococo,* detaliul şi fioritura, rafinamentele liniei „secesioniste" primînd asupra ansamblului *(Despre miraze — în temeiul unei epistole mallarmeene către Villiers de L'Isle Adam).* Rezultatul e distanţarea extremă de limbajul simplu-conceptual, ca şi de cel „simbolic", orientarea atenţiei spre *literalitatea* cuvîntului, sugestia densităţii substanţei sonore, supuse, sub ochii cititorului, unor mutaţii complexe. Într-un poem, autorul se visează, dealtfel, „citind o carte, pe care-o scrie-n spaţiul însuşi de timp în care o citeşte — dacă nu chiar *după aceea*".

Spre deosebire de *Şalul eşarpele Isadorei,* jocul poeziei nu ţine, aici, de acel cameleonism al „tautofoniilor", ci, în primul rînd, de *travestiul stilistic,* cu funcţie parodică, precum în excelentul „roman sentimental-epistolar" : *Schimb de scrisori, de fluturi,* care e un subtil aliaj, foarte caracteristic poetului nostru, de fantezism livresc, fină ironie, afectare a ingenuităţii şi candorii, umor negru, reunite într-un ceremonial cu solemnităţi estete, ce-şi conţine propriii agenţi demascatori. Într-un sens apropiat se desfăşoară şi înscenările *retro* din *Despre un domn von Leibniz, Despre un oarecare Chopinhauer* ori, în forme ceva mai simple, de pastişă a liricii romanţioase, în *O promisiune ...* şi *Les Adieux.*

O sursă de comic este, alteori, disproporția dintre banalitatea obiectului „poetizării" și efortul inventiv angajat pentru a-l circumscrie. Este cazul textului intitulat *Despre nimic*, unde gestul banal al transformării unei *farfurii* într-o *scrumieră* e tradus prin căutarea unor rime la acest din urmă cuvînt (*somieră, pomieră, premieră, roză tremieră*). Un element formal obligă la fantazare într-un mod care face ca fiecare „vers" să apară, mai degrabă, ca text de „umplutură", menit să ocupe, cu aproape orice, spațiul dintre rime. Între timp, realitatea întrece ficțiunea („farfurioara ... pe nesimțite se umplea de scrum și mucuri de țigară (fumam) : și-atuncea ai spus tu : *Uite-o scrumieră !*"), încît actul *poietic* are efecte bufe. Morga exegetică afișată de autor în alte texte *(Despre vopsitul lînei, Despre armonia culorilor)* se înscrie în spațiul aceluiași joc mimetic, vizînd „comedia limbajului".

Astfel de jocuri, „aproape gratuite" și „delectabile", suferă, uneori, doar de excesul de ingeniozitate tehnică; surprizele combinatorii încetează să mai fie adevărate surprize, odată ce mecanismul care le generează se repetă prea mult.

Este, de aceea, demnă de remarcat încercarea poetului, prin *Areal* (1983), de a-și diversifica registrul liric, fără a trăda însă inițiala opțiune pentru universul *jocului*. Dimpotrivă, cum sugeram la începutul acestor glose, lumea sa se așază, aici, în chip mărturisit în tradiția *Isarlik*-ului barbian, și nu e străină nici de viziunea somptuos-barocă a lui Leonid Dimov. „Priveliștea levantină", deja comentată, sugera, însă, pe lîngă prezența toposului barbian „balcanic", și o mai accentuată tendință de textualizare a poeziei. O indică însuși titlul cărții, care, dacă semnifică ceea ce poetul transcrie dintr-un dicționar, adică o „arie specifică de răspîndire a unei specii, a unei clase etc. de plante sau de animale" — nu spune mai puțin că aceste „specii" și „clase" nu aparțin regnurilor naturale. Nici reale, nici ireale, ele sînt „a-reale", populînd un ținut independent, construit și guvernat de „fantezia dictatorială" a poetului. Sînt, de fapt, niște specii ... filologice, crescute pe solul Bibliotecii și

al Dicționarului, așa cum, fusese și „ultima Grecie" imaginată de autorul *Jocului secund.*

Cele 7 *priveliști levantine* o „rescriu", oarecum, într-un mod ce nu ascunde caracterul metapoetic al acestor texte. Aluzia la „charta mateină", cu ale sale *„portes de l'Orient, où tout est pris à la légère"*, e doar o dovadă ; ea „justifică", într-un fel, eliberarea ludică a poetului, transformarea lumii în pur spectacol, estetismul. Într-un asemenea tipar, autorul *Arealului* își poate desfășura nestingherit jocul mimetic, îmbrăcînd cînd costumația „craiilor", cînd pe aceea a cetățenilor Isarlîkului, a personajelor poești, bacoviene sau dimoviene. El reconstruiește, astfel, un spectacol-sinteză, reunind diversele măști stilistice, manipulate cu o mare degajare, ele însele fiind destul de laxe. Le unifică, totuși, starea de „beție castă", euforia esteticului pur, „gratuitatea" ce caracterizează, prin definiție, jocul. Chemarea, din 7 *unisonete*, spre „mările atopos", spre exotice geografii „făr/ de scopos", spune mult despre această „arealitate" a poeziei, ca, de-altfel, și frecvența *spectacolului* ca figură esențială. Universul devine o suită de „panorămi și burle", de „comédii melodrame" *(7 priveliști levantine)*, contemplate cu detașare estetă pentru curata plăcere a ochiului, în absența oricărei preocupări „instructive" ; lumea e un fel de fabulă fără morală, spațiu al uimirii candide, situat dincoace ori dincolo de „seriosul" existențial :

> Rămîi cu mine-aici în abțibilde
> lipiți de geamul nostru de cristal
> holbîndu-ne ca dintr-un fel de stal
> dar de departe (făr' de-a trage pilde)
> la pajiștea cu albicioase ghilde
> și bresle-n violet episcopal :
> pe ametist îți jur și pe opal
> că n-ai a plînge surioară Hilde
> de-a nu le recunoaște după izul
> nici după damfu' lor...
>
> *(7 unisonete)*

Sîntem departe, deci, de cultivarea „iluziei referențiale" : acest univers imaginar trăiește mai curînd din ... aluzia la niște ireale, la alte universuri imaginare, la alte *texte :* el devine lizibil la nivelul *intertextualității.* Regula jocului e, atunci, aceea de a construi în interiorul unei anumite convenții stilistice sau în marginea ei. „Priveliștile levantine" trimit, printr-o diversitate de mărci stilistice, la Mateiu Caragiale, Ion Barbu, ori universul lingvistic al poeților epocii de tranziție spre modernitate, cu arhaismele și „italienismele" de rigoare ; *Remember — o nuvelă* e un „encomiu exegetic", inspirat de nuvela mateină ; *Aventurile lui A. G. Pym (roman)* „interpretează", liric, cartea lui Poe ; *7 întrebări la „Cubul Negru"* reface stilul estet-decadent al textului bacovian, reținînd și sugestii barbiene ; cu Leonid Dimov, poetul „dialoghează" în *7 unisonete,* dar și în *Addenda corrige ; 7 variațiuni pe o temă flu* prelungește experiențele combinatorii livresc-manieriste din cărțile anterioare.

Majoritatea textelor din *Areal* sînt niște texte-mască a căror constrîngere acceptată asigură, paradoxal, propria libertate a poetului. Luciditatea ironistului, distanța celui care parodiază nu exclud „uitarea în model" ; bufoneria își găsește pandantul în emoția gravă a „odei". Poeziile lui Șerban Foarță sînt moduri de... lectură a poeziei, „exegeze" lirice. Esențială rămîne, pentru acest poet, pasiunea manieristă a artefactului complicat, a combinărilor-surpriză. El pare a spune la tot pasul că poezia se face cu cuvinte : „cascadele de consoane și vocale" sînt, aici, întotdeauna mai importante decît „firea aparentă a lucrurilor lumii". Într-o asemenea direcție trebuie căutată și specifica emoție, lirismul particular al versurilor sale ; în migala texturii poemului, artizanul pune o mare pasiune de „restaurator", de arheolog al vocabularului (o arheologie ludică !), o particulară iubire pentru poezie. Șerban Foarță e un îndrăgostit de Carte și de spectacolele ei, de care se apropie sau distanțează ca regizor și totodată ca spectator. „Sentimentalismul", despre care s-a vorbit adesea, e, de fapt, o extremă a emotivității în

fața universului de cuvinte a unui bibliofil sau filo-log. Ironia (benignă) o cenzurează nu o dată, după cum un sentiment de coloratură elegiacă — al fragilității, al precarității acestui univers și a însești condiției poetului — își face apariția în unele poeme *(7 întrebări la „Cubul Negru", Addenda corrige).*

La acest poet „cu neamuri prin baroc și rococo", *jocul lumii* se confundă cu *jocul poeziei.* Pînă într-atît, încît în „Arealul" său poate fi citită, printr-un soi de anamorfoză, figura unui Ariel, a autorului însuși, confundat cu textul care *se* vorbește.

BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Resurecția ludicului

Ludicul a rămas — cum s-a putut vedea și din capitolele precedente — una din componentele esențiale ale atitudinii lirice și în poezia românească a ultimelor vreo două decenii, ca expresie deopotrivă a detașării de miturile tradiționale aduse la nivelul sensibilității contemporane, ca și de obsesia „realității imediate", prin mai libera afirmare a conștiinței convenției, într-o viziune a „comediei literaturii", prin rafinarea manieristă a limbajului devenit, adeseori, propriul său obiect. Între jocul lumii și jocul poeziei, comunicarea a redevenit nu numai posibilă, ci și necesară, în măsura în care discursul liric s-a afirmat ca tot mai deplin conștient de specificul său, și în care experiența livrescă, culturală, a fost resimțită ca parte indivizibilă a actului existențial. Numai o perspectivă rigidă asupra creației ar mai putea pune astăzi *poiesis*-ul în subordinea *mimesis*-ului — concept, acesta din urmă, și el relativizat de poezia modernă, care știe, de multă vreme, că „se face cu cuvinte", că ele au propria lor motivație, libertăți și constrîngeri particulare ; că, în orice caz, cuvîntul nu mai este o simplă fereastră, perfect transparentă, pentru „Idee".

Într-un asemenea context, resurecția spiritului ironic și ludic în poezia celei mai recente promoții — așezată deja sub formula „generația '80" — nu trebuie să surprindă. Calea i-a fost deschisă demult, iar experiențele imediat anterioare i-au oferit noi impulsuri. Și totuși, noua deschidere a poeziei spre joc — din versurile unor poeți ca Mircea Cărtărescu, Alexandru Mușina, Traian T. Coșovei, Florin Iaru, Matei Vișniec, Ion Stratan, Petru Romoșan, Liviu Ioan Stoiciu etc. — nu se suprapune întrutotul celor precedente. Dealtfel, dincolo de „aerul comun" pe care îl respiră, fiecare dintre acești autori se conturează ca individualitate distinctă, inconfundabilă.

Desigur, multe dintre trăsăturile jocului poetic pînă acum definit pot fi regăsite și la noii veniți în arena literaturii — de la gustul pentru înscenarea ironică a poemului, care fusese încă al lui Adrian Maniu, la nonconformismul și deriziunea avangardei ; de la parodia literaturii, încă în plină desfășurare la un Marin Sorescu, pînă la barochismul și manierismul „livreștilor" etc. Împreună și fiecare în parte, aceste date pot fi identificate, aproape, la oricare dintre poeții amintiți. Detractorii lor — nu puțini — au acuzat chiar pura și simpla preluare a unor procedee demult consumate în spațiul avangardist : repetiție, s-ar zice, sterilă, mecanică, epigonică.

La o mai atentă și calmă considerare, se vede, însă, destul de limpede că lucrurile nu stau tocmai așa. Istoria — a poeziei — nu se repetă decît aparent. Căci fiecare epocă își definește fizionomia în interiorul unui context socio-lingvistic specific, conștientizat, la nivelul actului creator, în grade diferite, chiar de aceeași generație „biologică". Și fiecare dintre aceste contexte își creează, în cele din urmă, sistemul său de limitări și constrîngeri, încît, pentru spiritele ce trăiesc mai acut sentimentul istoricizării limbajelor, necesitatea unor reacții polemice devine mai stringentă. Astfel încît, chiar atunci cînd toate porțile par a fi fost deschise (de către „avangarda istorică"), tocmai această libertate „totală" permite și încurajează înnoirea interogației, mai nuanțat-atentă la mutațiile din spațiul istorico-social și la posibilele lor consecințe în planul expresiei lirice. Recunoașterea existenței unei mai ascuțite conștiințe critice în raport cu „tradiția" literară sau cu actualitatea imediată a fenomenului creator, la o parte — substanțială — a celei mai recente promoții poetice, nu înseamnă, desigur, că aceasta e purtătoarea unicului „mesaj" valabil pentru momentul literar în discuție. A eluda, însă, atari manifestări, deloc izolate, deci caracteristice, ar fi un act cel puțin de ipocrizie, disimulînd atitudini, în fond, retrograde sau conservatoare.

Schimbînd ce e de schimbat, cu o parte a numitei „generații '80" se întîmplă ceea ce avea loc la tinerii poeți din anii războiului, de la revista *Albatros*, ori la

cei editați la „Forum". Reacție, și atunci, de *tip* avangardist prin radicalismul frondei anticonvenționale, afirmat în numele unei noi *autenticități* a trăirii, la modul mai mult sau mai puțin ludic-spectacular, ironic și critic. Nevoia eliberării de Literatură, înțeleasă ca depozit de formule, clișee, convenții, se simte încă o dată ; impactul cu o realitate desacralizată, readusă la dimensiunile „comune" ale cotidianului, dezbrăcată de fadele solemnități ale „sărbătorii continue" redevine imperativ. „Omul concret", prins și surprins în angrenajul evenimentelor de fiecare zi, actor, jucător și jucat pe scena ori „masa verde" a istoriei veacului, focalizează interesul acestei poezii lipsite de timidități și complexe în fața prestigiilor Verbului. Transpare în ea o voință — sau, poate, mai degrabă, o nostalgie — a Totalizării, ce se realizează, deocamdată, mai evident ca *însumare*, acumulare de semne ale realului : „faruri, vitrine, fotografii", „întîmplări", „experiențe" etc. sugerînd — dacă am vorbi în termenii unui Kostas Axelos — un fel de „sistematică deschisă ... a totalității fragmentare și fragmentate" [1], un joc al lumii (nemaicoagulat de o structură ultimă, de un centru etern-ordonator, de un Absolut) în care ierarhiile nivelelor trăirii și informației tind să fie abolite, după cum frontierele dintre limbaje se estompează la rîndul lor. Naturalul și culturalul coexistă, comunică intim, între experiența directă și cea mediată, livrescă, diferențele se atenuează : intertextualitatea funcționează ca factor de integrare și asimilare a unor trăiri intelectuale amplificate. Pentru sensibilitatea esențialmente citadină a acestor poeți — înscriind mutațiile evidente din aria social-economică a momentului — „misterului cosmic" romantic-simbolist i se substituie insolitul unui peisaj transformat, populat de semnele noii modernități. De aici, marcata culoare spectaculară, amintind, în parte, de „feeria citadină" a constructiviștilor-integraliști din deceniul al treilea, cu o notă mai accentuat ironică, temperînd entuziasmul acelor pionieri ai „fazei

[1] K. Axelos, *Systématique ouverte*, Paris, Ed. de Minuit, 1984, p. 7 sq.

activiste, industriale". Poetul — *sportsman* și saltimbanc, de atunci — a devenit mai lucid și oarecum mai sceptic : în viziunea sa „carnavalescă și grotescă" [1] ironia e mai acidă, înscenarea capătă tonuri sarcastice.

„Realismul" acestei lirici („Să privim realitatea în față" — cere un poem de Magdalena Ghica) caracterizează, în primul rînd, luciditatea privirii, implicînd refuzul idealizării lumii ; el nu exclude însă — la mulți dintre promotorii ei — fantezismul debordant, alianța notației „fotografice" cu arabescurile imaginației și proiecția onirică, de factură suprarealistă. Ceea ce a frapat încă de la primele ieșiri în arenă ale „generației" a fost tocmai absența crispării, degajarea în manipularea discursului, libertatea utilizării unor variate, adeseori extrem-contrastante, registre ale expresiei, de către niște poeți afirmați dintru început ca „operatori ai limbajului", de cele mai multe ori stăpîni pe jocul textului. În jocul lumii, ca și în cel al poeziei, ei par a intra dintr-o dată maturi, conștienți de calitatea spectacolului existențial, de capcanele lumii și ale cuvintelor. Poezia candorii rănite, a jocului copilăresc marginalizat, a deteriorării relației, „cu cosmicul, cu ilimitatul" — cum ar zice un Blaga — e, practic, absentă în acest spațiu în care luciditatea jucătorului-jucat are, singură, o funcție redemptorie, iar tensiunile și angoasele se rezolvă spectacular, în înscenare și regie, în retorica mimată, „subversivă", a discursurilor moștenite, în exhibarea mozaicului pestriț al memoriei livrești integrate într-o biografie „comună".

La un poet precum, bunăoară, Mircea Cărtărescu, ludicul antrenează toate aceste elemente. El transpare, întîi de toate, la nivelul mai general al viziunii *universului ca spectacol* — reprezentație mereu reînnoită, în continuă metamorfoză, căutată de o privire avidă, de spectator-participant la jocul mundan. Un titlu de volum ca *Faruri, vitrine, fotografii* e deja, revelator pentru această componentă spectaculară a viziunii. Aluvionare, poemele amorsează o imensă energie discursivă, pusă în act ca înregistrare-interogație a semnelor unei realități

[1] N. Manolescu, *Un poet despre care se va vorbi*, în *România literară*, 1981, nr. 3, p. 9.

desfășurate caleidoscopic, dar care nu rămîne totuși, nici o clipă, pur exterioară, ci e dinamizată, deformată, perturbată de fantezie : „fotografiile" sînt mișcate, universul-vitrină se oferă unui frenetic „aparat înregistrator", obiectul dinafară face, în cele din urmă, corp comun cu o subiectivitate efervescentă, saturată cultural. Ca altădată la un Voronca sau Roll, imaginea lumii se vrea multidimensională, mereu insolită în manifestările ei ca serie infinită a transformărilor. Poetul caută, de fapt, cu febrilitate, „ființa noastră totală, reală", despre care știe că e și „letală", „mereu scindabilă, mereu risipită": Hipertrofierea notației, faconda meridională sînt semnele unei vitalități, ale unei energii ce se vrea atotcuprinzătoare, omniprezentă în jocul lumii, dar care se cheltuiește dublată de conștiința că există și „distribuția și regia, montajul, decorurile și costumele, muzica" — adică „toată recuzita" unei *inscenări*. De aici, în ultimă instanță, și sentimentul participării la o comedie, ca revers, al „realului arzător". Din cînd în cînd, ca în poemul *Ridicarea privirii în rang*, această conștiință a inautenticității trăirii, a menținerii la suprafața lucrurilor, e mărturisită direct, fără, ce-i drept, accente patetice, ca simplă constatare a unei stări de fapt : „noi doar trăim, dar nu avem substanță. / în apartamente de oțel declanșăm toamne freatice / facem șobolanii să viseze conture de neinjectat / o vegetație de nebăut ; aruncăm vina pe îngeri ca o plasă de cabluri și tenii / ne hrănim cu ceea ce zeii obișnuiau să apese / sub talpa flăcării lor, adică trăim / pe un creier scindat, periferic. / / Dar într-un infern mai adînc, acolo-n canalele / inghinale se-ntorc încă pescarii la apusul zilei / desșurubează hubloul batiscafelor, e un deisis / de împărat bizantin cu mantia vopsită în stronțiu / cu mîini mecanice, făcînd un gest / de binecuvîntare, dar spre ce ? / / spre regizor".

Regia universală, dezvăluirea culiselor marelui spectacol mundan nu alimentează, cum se vede și aici, o retorică a dezamăgirii, o lamentație a frustrării. Asumarea condiției de jucător-jucat, clara conștiință a dramatismului și limitelor existențiale nu determină o negație ra-

dicală ; „Nu mă scoateți din acest univers" — se repetă în mai multe rînduri într-un poem ; experiența vitală, fie și tragică, se cere consumată pînă la capăt. Prizonier în jocul lumii, subiectul uman își cîștigă libertatea (sartrian !) în spațiul conștiinței lucide. Iar una dintre căile revanșei sale este *ironia*. Dar și *umorul*, ca atitudine înțelegătoare, mai îngăduitoare față de o situație *dată*, de nedepășit pentru moment, dar de a cărei valoare și semnificație reale subiectul uman e conștient : *aceasta* e realitatea lui, spațiul în care se mișcă și se *poate* mișca.

„Realul arzător", „ființa noastră totală" sînt, deja, formule ce conțin o puternică doză de ironie. Ele vizează, desigur, o năzuință esențială a ființei spre autenticitate, în sensul unei participări adecvate la dinamica existenței și al regăsirii de sine ca parte dintr-un *tot* armonic. Ceea ce atrage poemul în discursul său hipertrofic este, însă, foarte adesea, o suită de elemente luate din domeniul derizoriului, al *kitsch*-ului, o lume de prefabricate, de obiecte agresînd umanul, amenințîndu-l cu reificarea. Cu cît limbajul e mai dilatat, mai opulent în aparență, cu cît „vitrinele" Orașului, ca topos definitoriu, sînt mai încărcate, iar „fotografiile" surprind mai numeroase instantanee ale spectacolului cotidian, sentimentul Absenței, al fragmentării și pierderii de sine e mai acut. Unui joc al lumii ce încetează să mai fie inocent i se asociază, critic-ironic, un discurs poetic pe măsură.

Universul e văzut ca o vastă sală de „jocuri mecanice" (v. ciclul cu acest titlu), lume în miniatură, aseptică sub clopotul ei de sticlă, în care umanul e deviat în artificialitatea spectacolului supertehnicizat : „hai să intrăm în sala de jocuri mecanice scoțîndu-ne la intrare / cu penseta portocalie de celofan maseterii și psihologia / împrăștiind în nebunia noastră între tutungerie și secția de miliție / din buzunare schelete fragile de domnitori, de padișahi, de amirali și statueta lui napoleon, lui voltaire / țesute din fețe de iod, și care-n lumina lanternei / deschideau ochi albaștri, neclari, ireali / ca roțile moto-

cicletelor cutremurînd zidul morții. / / aranjează-ți părul și în plasticul clocotit / unde arcuri electrice înoată printre automatele prudente ca niște cameleoni cadențați / unde dinți de fosfor se ascund în fața cărnii de ebonită / și contoarele geiger se opresc în conul vizual al plantelor / cu nume latine care împrăștie cuantele de lumină / *peste lipsa de tragedie / peste pofta de reflexie și refracție* ... (s.n.) *(Jocuri mecanice).*

S-ar putea cita aproape din orice text : spectacolul e, în esență, același — al unei, de fapt, pseudovitalități ; iar participarea spectatorului-jucător se reduce la înregistrarea fluxului invadator al imaginilor și, eventual, la manipularea mecanismelor producătoare de efecte spectaculare, dezbrăcate de orice mister, scoase din rețeaua relațiilor cosmice : „sub atîta alamă și praf de mătase. sfînta treime / stă negricioasă ca un triplu stecker de ebonită / *funcțional, dar fără glorie, imagine într-un strat de imagini* / televizor implodat în cabine de crematoriu / decorată ca un tablou de vermeer" etc. *(Romanța peștelui-torpilă).*

Definirea poemului ca „diorama" e, într-o asemenea perspectivă, cea mai potrivită, căci, sub luminile multiplelor reflectoare ale cuvintelor atrase de mecanica rostirii, se conturează o lume a lui *c a ș i c u m*, a aparenței dominatoare, a iluziei și jocului de lumini, fundamental alienată, desacralizată, din care nu mai rămîn decît suprafețele ; „farduri, farduri, farduri", „măceluri în lumea de jucărie", „scamatorii cu numerele transfinite", „poze, kilograme de poze" etc. E un univers al „imaginarului generalizat", în care — cum observa un Roland Barthes, vorbind despre statutul actual al Fotografiei — „nu există, nu se produc și nu se consumă decît imagini". „Generalizată — adăuga criticul — ea [fotografia] derealizează complet lumea umană a conflictelor și dorințelor sub pretextul că o ilustrează. Ceea ce caracterizează societățile așa-zis avansate este faptul că aceste societăți consumă astăzi imagini și nu, precum cele de odinioară, niște credințe" [1].

[1] R. Barthes, *La chambre claire*, Paris, Gallimard-Seuil, 1980, p. 182—183.

„Realismul" acestei poezii, și nu numai al ei, apare, astfel, ca foarte relativ și ambiguu. Căci dacă ea „fotografiază", programatic, cotidianul, refuzînd orice evaziune în spații mitice („eu nu am fost în arcadia și puțin îmi pasă de cei care au fost pe acolo" — se afirmă într-unul din *Poemele de amor*), fantezia rămîne liberă, în jocurile sale, să producă un fel de substitute spectaculare, de mitologie precară, desacralizată, crescută pe solul imediatului, *imagini* și *semne* ale „realului", dar și emergențe ale memoriei culturale, oarecum neutralizate, dezafectate, simple elemente ale unui depozit de recuzită. Situația poetului devine, în acest caz, incomodă ; ele își asumă realul „dat" și imaginarul *posibil* între reperele lui, respingînd totodată întoarcerea spre „normalitatea" tradiției, inacceptabilă și, de fapt, imposibilă („sîntem ași în jocuri mecanice, în dirijarea spotului de lumină / pe ecranul de televizor cu jocuri ale existenței / și batem la șah chiar și șurubul cel mai perseverent. / dar ne ghiorăie mațele după roșu și albastru și violet / după limitat, după viața plină de dignitate și mulțămire / a strămoșilor noștri" ... — se poate citi, ironic, în *Frigul*). Iar pe de altă parte, cum s-a putut vedea din exemplele de mai sus, el recunoaște, lucid, insuficiența „jocurilor mecanice", cantitatea de iluzie din „feeria" cotidianului, relativitatea tuturor perspectivelor (și a *textului*, ca răsfrîngere a lor). „Realismul" acesta, ca prezență în poem a mărcilor biografiei și a datelor celor mai banale ale cotidianului, n-ar fi complet definit dacă nu s-ar observa puternica infuzie culturală, livrescă, resimțită drept componentă a eului poetic, făcînd parte din realitatea lui cea mai autentică. Astfel încît „jocul lumii" — privit cu detașarea ironică a conștiinței lucide — devine, practic, indisociabil de „jocul poeziei" ; nelăsîndu-se mistificat de cel dintîi, refuzînd, în înscenările lui multidimensionale, orice idealizare, poetul nu se lasă înșelat nici de cel de al doilea ; îi cunoaște prea bine mecanismele, trucurile retorice, pentru a-și mai putea rosti propriul discurs cu inocența ignorantului. Nemaifiind de domeniul

excepționalului, misteriosului, inspirației ; integrîndu-se actului existențial prezent și „normal", experiența cultural-poetică e asimilată deplin, devine un bun la îndemînă, afirmat în textul poetic fie ca agent productiv, catalizator, în procesul asociativ, menit să fortifice prezentul trăirii, fie ca automatism („tic" verbal, clișeu, poncif, slogan). „Realismul" acestei poezii e definibil, așadar, și ca *prezentificare a culturalului*, a depozitului livresc ; iar, în măsura în care însăși imaginea „realității imediate" e privită și adusă în rostire la distanța critică a ironiei, prezența celeilalte realități, mediate, e firesc să suporte filtrul aceleiași lucidități demistificatoare, manifestată ca factor de integrare critică a „realului" într-o biografie totalizantă. „Jocurile existenței" sînt, astfel, și jocuri ale poeziei ; realul devine lizibil ca text, după cum se poate vorbi foarte bine de o *realitate* (materialitate) *a textului*. Reînnoirea interogației realului — în perspectiva redimensionării relațiilor eu-univers — implică, simultan, agravarea regimului interogativ-critic al Literaturii, ca permanentizare a confruntărilor cu expresia istoricizată a umanului. Verbul poetic moștenit nu mai produce acea „teamă și cutremurare" ca în fața sacrului, e deposedat de aureolele sale mitice, într-o epocă a demistificărilor radicale. Istoria poeziei e văzută — ca, dealtfel, și spațiul existenței cotidiene — sub semnul *imaginii*, ca suită de răsfrîngeri fixate în cuvînt, manipulabile ca și el, cu degajarea celui eliberat de orice rețineri. *Intertextualitatea*, ca tehnică atît de evidentă a noilor poeți, e unul dintre semnele majore ale acestei eliberări. Manipulării prin verb a existenței, culturalizării, codificării naturalului, înfățișate, totuși, printr-o distorsiune, ca „naturalizare a culturalului" — cum observa, încă în *Mythologies*, Roland Barthes — sau numitei, de către Umberto Eco, „manipulări ideologice", i se opune evadarea (ironică, relativizantă) din „cod", vizîndu-se, în ultimă instanță, o întoarcere benefică la biografia reală a omului de azi, la o nouă „natură" marcată, desigur, de civilizația Cărții. însă conștientizată ca atare.

O astfel de situare a poetului față de natură / cultură credem că explică resortul profund al *resurecției ludicului* în spațiul creator al noii generații. În linii mari, s-ar putea vorbi, desigur, de o atitudine de factură avangardistă, cu observația — esențială — că „literatura" nu e doar negată, în numele autenticității trăirii, al eliberării de convenție, ci *asumată* critic, recunoscută drept componentă a experienței existențiale. Jocul poetic — în ipostazele sale recente, doar aparent repetitive și epigonice — este, de fapt, expresia unor mutații de adîncime ; în ambianța sfîrșitului de secol, care e, în sens larg, a „imaginarului generalizat", acestui spectacol al lumii îi corespunde un teatru *sui generis* al imaginarului poetic, ce ia, adeseori, înfățișarea unei noi *comedii a literaturii*. Aerul parodic și buf, substanța carnavalescă a discursului se impun, în primul rînd, ca expresie a unei atitudini polemice — purgatoriu necesar acestei „redempțiuni" a verbului recuperat în spațiul trăirii amplificate. Dar și ca semn al relativizării *autoironice*, a propriului discurs, ce nu se mai simte îndreptățit să-și aroge calități oraculare, atribute ale definitivului și absolutului.

Cum coexistă și comunică aceste atitudini s-a putut observa, deja, în viziunea „jocurilor mecanice" ale universului. Ilustrează o asemenea interferență și ciclul *Georgicelor*, din același volum al lui Mircea Cărtărescu : *Faruri, vitrine, fotografii*. Deteriorarea lumii rurale „patriarhale", „idilice", la confluența cu civilizația industrială, văzută ca un enorm spectacol burlesc, cu puternice accente grotești, antrenează, simultan, punerea în scenă, ironică, a formelor poetice de expresie (de tip „sămănătorist" și neosămănătorist). Titlul senin-vergilian disimulează numai o clipă, o atare subversiune ; de fapt, „țăranul vetust" al lui Cărtărescu pare el însuși atins de boala „imaginarului generalizat" ; realități altădată vitale, sînt considerate cu ochiul spectatorului detașat, ori al simplului figurant într-o mare comedie, care e și a literaturii cu și despre țărani : „oripilat țăranul își ară / voios cîmpia între lăstărișuri / taie cu plugul brazda bizară și viermănoasă / grînele cresc la telejurnal" ; „în

somn țăranul vorbește / direct cu lucruri de mare utilitate / cu sobe mașini de gătit și vase emailate / cu orătănii și porci" ... etc. Un limbaj voit frivol, construit din reziduurile jurnalismului, devine instrumentul parodiei și deriziunii : „țăranul de cînd cu electrificarea / înțelege cum stau lucrurile pe planetă / se indignează grațios în mijlocul pogoanelor sale / de situația din cipru și liban [...] bă / plozilor nu uitați bateriile solare / să ne-ncălzim la chindie conserva de fasole". Referința argheziană dezvăluie, în acest context, caricatura : „dați-i zor cu porumbul că eu mă duc / puțin pe lumea cealaltă adică a treia / și ultima feții mei / dragii mei copchiii mei ce să-i faci / așa e jocul / arză-l-ar focul". Montajul stilistic, bazat pe contraste și automatisme, aluzii livrești ca și comentariul auctorial ironic conferă spectacolului „bucolic" un aer de farsă : „o tytire ce fericit ești sub umbra fagului / ascultînd cîntecul greierilor și al lui ioan alexandru / pe cînd țăranul eminamente agricol citește / din greu o revistă de benzi desenate / găsită sub brazda fertilă ; femeia lui / doarme crăcănată după o estetică / poporanistă, din ceruri c. stere / zîmbește duios. combina gospodăriei / deservită de un tînăr în combinezon / îl calcă pe nervi pe țăran" etc.

La rîndul lor, *Poemele de amor* ale lui Mircea Cărtărescu dovedesc cît de solidară este, la acest poet, „confesiunea" și „comedia literaturii", înscrise, ambele, pe orizontul cotidianului. Deschiderii totale spre „jocul lumii" îi răspunde (în aceste poeme de *amor*, nu de *dragoste*) intenția unei cuprinderi totalizante a ipostazelor erosului ; „hiperrealitate cu zeci de miliarde de fețe", femeia iubită, elogiată, repudiată, regretată, dorită, respinsă, urîtă, blestemată, apare deopotrivă drept centru ordonator al viziunii și factor de dezintegrare, într-o irepresibilă pornire spre *înscenare*. Refuzat programatic, patosul romantic se dizolvă, aici, într-un mozaic de reprezentări spectaculare, cele mai adeseori bufe, „eternul feminin" e coborît în ordinea efemerului, a gestului și evenimentului de fiecare zi, iar confesiunii „sincere" a sentimentului i se substituie, subversiv, arsenalul discursului amoros, transmis de tradiția poeziei ; pe scurt :

„toată recuzita" ei, ironic reactualizată. *Poemele de amor* devin, astfel, cu suita lor de „figuri" consacrate, un spațiu de *joc cu convențiile* — joc de o extremă libertate, sintetizînd, în forme hilar-hiperbolice ori de un prozaism frizînd trivialul, experiențe similare din literatura modernistă străină sau românească, „aduse la zi", integrate peisajului și universului de sensibilitate actual. Latura gravă a acestei poezii nu lipsește. Un *Autoportret într-o flacără de brichetă*, ce conturează o fizionomie pluridimensională, punînd semnul egalității între eu și universul caleidoscopic („aprind toate lacurile de pe o emisferă întreagă / storcîndu-mi un răsărit de pixuri de aur în inimă / sînt omul răsucit din vene și mațe și liță / sînt un pahar de vodcă însîngerată / sînt un blindaj de hoteluri arse din temelie" etc), nu exclude nici sentimentul de solitudine, căutarea echilibrului interior în ambianța de reci obiecte industriale, timiditatea, uimirea, reveria : „... copleșit de singurătate, priveam ca dintr-o falcă de sticlă / spectacolul lumii. / între flăcări, benzină și țevi meditam la pace și puritate / bălăcindu-mă într-un aluat de deșteptătoare. / timid, staniol, fotofob, mă simțeam atît de bine acolo în grotă / în grota căptușită cu sînge. / am văzut apoi răscolirea mormintelor, jumătăți de femei și bărbați / smucindu-se să iasă din țărîna înzăpezită / am văzut cisterne înnegrite, căptușite cu vată de sticlă, trase pe linie moartă / sub cel mai splendid apus de îngeri încolăciți / și o lumină sălbatică urlînd să iasă de sub coaja copacilor [...] sînt o pisică gîndind cu înfiorare la acest univers / sînt un obiect visător, zăpăcit de circulație și vitrine" ... Surprinzătoare, șocantă chiar, însă nu lipsită de semnificație, apare, într-un asemenea context, năzuința, afirmată la începutul altui poem, de revelare a unui sens fundamental al existenței, dincolo (sau prin) multitudinea „figurilor" în mișcare ale jocului universal : „ah, figuri, figuri ... / o mie de oboseli, bradipsihii, tahicardii și palori / în căutarea Ilumînării" ... *(Peștișorul de tablă)*.

Așa cum realitatea cotidiană e înregistrată în intenția unei însumări care să aproximeze participarea fără limitări și ierarhii la dinamica existenței („pe pielea

noastră soarele zbîrnîia, stelele vîjîiau, vîntul vuia, vrăbiile și turturelele sfîrîiau ca uleiul / ochii ni se schimbau : cafenii, galbeni, albaștri, verzi, aurii / orașul se vălurea. incendii. explozii. cutremure. noile cartiere [...] ne iubeam, ne uram. ne pipăiam. ne jucam. ne pupam. ne mușcam. /rîdeam. urlam. cîntam. plîngeam amar" etc.), figurile „discursului amoros" sînt convocate în vasta, ca și nelimitata desfășurare a gesticii, măștilor, rolurilor, sugerînd o voință de epuizare a atitudinilor circumscrise de tematica „eternă" a iubirii. Asistăm astfel — cum observa Nicolae Manolescu — la un „superb joc cu toate posibilitățile sentimentului [care] este și o punere la încercare a limbajului poeziei de dragoste" [1].

Evantaiul atitudinilor și al limbajelor, al stărilor sufletești exprimate direct sau mimate, disimulate sub măști, trucate — într-un cuvînt, al *rolurilor* interpretate — este, într-adevăr, extrem de larg și de variat. Notația brută, aparent neutră, vizînd priza directă la „real" (în *Poveste adevărată*), stă alături de retorica elogiului, deghizată în discursul impregnat de răsfrîngeri ale banalului cotidian (ca în *Femeie, femeie, femeie* : „Cine are inelul ? cine posedă disprețul ? cine este vîndută deodată pe toate tarabele din piața unirii pentru un pumn de țechini ? cine secretă un cîmp bioelectric în stare să îndoaie crucile de la învierea, să înnoade reflectoarele de pe republicii ? [...] cine este frumoasa mea ?" etc.), de alunecarea spre jocul cu accente umoristice, vag ironice, al unei rostiri redundante, dilatate prin pure contaminări sonore ale cuvintelor, mimînd, cu un surîs, expresia de mahala, generînd calambururi, apelînd la efectele intertextualității : „mi te-aminteam : dormindă, junǎ, pruncă, / în vis și cearșeafuri / ca un hanger cu mîner de sidef în sileafuri. / visai că-ți bei cafeaua în cafenele / de geam, cu giuvaeruri la giurgiuvele, / că îți privește cu o privire ciudată / pilat din pont subțioara

[1] *Poeme de amor*, în *România literară*, 1983, nr. 21, p. 9.

ta depilată / și că printre otomobile, cochetă, / treci de macheată pe-un bulevard de mochetă / în înflorată iie și totuși deflorată / *logodnică de-a pururi, soție niciodată" (Viziune de seară).*

Atitudinea ludică este, peste tot, evidentă și predomină la nivelul ansamblului, îndeosebi ca supralicitare caricaturală, parodică, a retoricii discursului amoros. Cîte un poem, precum citatul *Femeie, femeie, femeie,* șarjează, în tradiție minulesciană, teatralitatea trubadurească a gesticulației, saturînd textul cu pseudopatetice declarații de acest fel : „am suspinat ca petrarca în gulerul cojocului meu întorcîndu-mă la șase dimineața de la vreun ceai prăpădit, în care pe toate paharele erau lipite abțibilduri cu fața ta, și am șters de var toți pereții garajelor, depozitelor, gărilor pentru tine / m-am operat pentru tine, m-am îmbătat pentru tine / m-am alienat pentru tine / m-am cultivat pentru tine / m-am adolescentinizat pentru tine / m-am bogomilizat pentru tine" etc. etc. Decorul s-a schimbat, au dispărut și stilizarea estetică, rafinamentul „decadent" al ambianței, iar tiparul discursiv, odată trasat, continuă să producă mecanic, în serie, forme parazitare ale „confesiunii", atestîndu-i dereglarea. Stilul lamentației apare, la rîndul său, burlesc, jucat, coborît la nivelul prozaicului și derizoriului : „— nu am fost pentru tine nici cît o frucola băută de plictiseală / nici cît statuia lui vasile lascăr rămasă-n picioare printre dărîmăturile de la cutremur [...] nu am contat pentru tine nici cît grupa de sînge de la tine din buletin / nici cît o chiflă, nici cît un bold, nici cît o informație" *(Lacul din parcul circului).* Poezia reveriei melancolice, invocația exaltată, imprecația, dezabuzarea etc. își află peste tot, în *Poemele de amor,* ecoul parodic, reversul buf. Aproape fiecare text e, în felul său, o lectură „critică" a limbajelor moștenite — interpretare, în registru preponderent comic, a poeziei erotice. Din acest punct de vedere, piese precum *O seară la operă* sau *Mangafaua* reprezintă un soi de sinteze în mozaicul cărora își dau întîlnire stilurile cele mai diverse : citați, pastișați, parodiați, poeții — de la Shakespeare și Baudelaire, la Bolintineanu, Macedonski, Arghezi, Bacovia.

Barbu, Blaga sau Labiș — devin, aici, măști ale poeziei într-o comedie prin care se încearcă un fel de epuizare a posibilităților de expresie ale liricii de dragoste, proiectată pe fundalul voit prozaic și banal al unei iubiri comune, degajată de solemnități, lipsită de „mister", coborîtă, iarăși și iarăși, în ambianța cotidianului, într-un „firesc" și el jucat, semnalînd, ca pretutindeni în scrisul poetului, dubla distanțare ironică, față de „real" și de „literatură", libertatea totală a manipulării discursului poetic.

Este, dealtfel, sensul — ce trebuie, în primul rînd, reținut — al fenomenului situabil sub formula „resurecției ludicului", atît de caracteristic, prin amploare și consecvență, în poezia celei mai tinere vîrste lirice românești. Autorul *Poemelor de amor* îi dă, în acest context, cea mai mare extensiune prin mobilizarea în jocul scriiturii, a unui imens arsenal lingvistic în care e înscrisă violent, șocant, „subversiv", figura dilatată, caricatural deformată a noului *fin de siècle*. E o *poetică* a excesului și a saturației, a opulenței, devenită monstruoasă, a „informației" în spațiul căreia ludicul se manifestă ca act eliberator, agravînd, prin înscenările-i demistificatoare, de comedie și farsă, o stare de criză a limbajului — și nu numai a lui ; o criză care, în loc să fie reprezentată în dramatismul ei, ia înfățișarea mai destinsă, a spectacolului burlesc. Încă o dată poetul se desparte de trecut (dar și de imaginile alienante ale prezentului) rîzînd sau, mai exact, ironizînd. Dar și autopersiflîndu-se, în măsura în care se descoperă nu numai jucător, ci și jucat, în universul „jocurilor mecanice", avînd, pe de altă parte, conștiința precarității propriului discurs ce-și recunoaște și afirmă în fiecare frază marca istorică. Schimbînd ce e de schimbat, în funcție de personalitatea fiecăruia dintre reprezentanții noii „generații de creație", atitudinea ludică vizează, în esență, obiective similare. Exemplul lui Mircea Cărtărescu e doar unul din multele posibile, poate mai frapant prin radicalismul său și prin amploarea „comediei literaturii" pe care o înscenează. Cine-l citește însă pe, bună-

oară, Alexandru Mușina, din remarcabilul, semnificativul *Budila-Express* (publicat în culegerea colectivă *Cinci*, 1982), va observa, desigur, culoarea sarcastică a jocului său cu convenționalul, pe un fundal al „vieții imediate" ce se impune, contrastant, într-o notație brută și brutală. După cum, în *Cîntece de trecut strada* (1981) și, mai ales, în *La cea mai înaltă ficțiune* (1984), va putea descoperi, la Florin Iaru, gustul reînnoit pentru înscenarea carnavalescă a unor atitudini (disimulînd, nu o dată, un fond de neliniște), gustul pentru „clovnerie", înclinația spre jocurile de cuvinte, alimentate substanțial de memoria livrescă. Or, într-un limbaj de derivație barbiană sau dator lui Nichita Stănescu, acea „reprezentare ludică a abstracțiilor" [1] la Ion Stratan, în timp ce un Traian T. Coșovei (în *1, 2, 3, sau ...*, 1980) reconstruiește, dimovian, un univers de „panoramă", cu uimiri infantile rănite și ironii de „clovn trist". Acest din urmă „personaj", caracteristic înscenărilor ludice din lirica modernă, domină, dealtfel, în forme estetizant-manieriste și „alexandrine", în viziunea lui Petru Romoșan (îndeosebi în *Comedia literaturii*, 1980 și *Rosa Canina*, 1982). Manierist în rafinamentul său filologic, aliat cu violența sarcastică a observației și tulburat de un „subsol" senzual, magmatic, al trăirii este, în fond, și „dantul buf din Piața Metaforei", construit de Aurel Pantea în a sa *Casă cu retori* (1980). Sub semnul jocului se înscrie, apoi, în mare măsură, și poezia lui Liviu Ioan Stoiciu, cu permanenta conjugare și interferență, similionirică, dintre evenimentul cotidian înregistrat de o privire copilărească și reveria livrescă, de coloratură mitologică : spectacol al mitizării și demitizării, într-un discurs cu dublă deschidere — spre vis și trezie (critică !), mimînd oralitatea, ezitările și poticnirile vocii printr-o regie a textului ce vizează sugestia intimei comunicări dintre real și imaginar (*La fanion*, 1980). Și, nu în ultimul rînd, se cuvin remarcate înscenările, cu atmosferă de „pictură metafizică" suprarealistă ale foarte înzestratului Matei Vișniec : „jocul" său, prin excelență ambiguu, prelungind ecouri din

[1] Alex. Ștefănescu, *Versuri cu diamante*, în *România literară*, 1982, nr. 11, p. 11.

teatrul absurdului și cu note de umor negru, exploatează efectul întîlnirilor insolite dintre obiectele „dezrădăcinate" din contextul lor firesc, ca și pe cel al mecanicii discursive, în care se introduce, pe nesimțite, un factor de dereglare : cu cît imaginea lumii pare mai echilibrată, cu cît gesticulația „personajelor" e mai rafinată și frazarea poemului mai îngrijită, cu atît fisurile, devierile, rupturile de sens ies la iveală cu mai multă forță, dezvăluindu-le fondul angoasant (*La noapte va ninge* — 1980 și *Orașul cu un singur locuitor* — 1982).

Seria numerelor ilustrative pentru cea mai recentă afirmare a atitudinii ludice în poezie nu se limitează, desigur, la acestea. Cele notate pînă aici atrag, însă, atenția asupra extensiunii fenomenului, a ponderii și semnificațiilor sale în perimetrul unei singure vîrste creatoare angajate, la mai multe nivele, într-un demers relativ solidar. Și, ca să folosim un clișeu — de data aceasta în sens pozitiv — această solidaritate nu e, desigur, întîmplătoare. Ea este expresia unei schimbări — prevestită și de experiențe anterioare — a atitudinii față de limbajele poeziei, consecința unei nevoi de mai profundă implicare „critică" în realitatea socio-culturală imediată. Cu libertatea înscenărilor sale, a artei sale combinatorii, alimentată substanțial de memoria culturală, fructificată în multiplele și complexele relații intertextuale, jocul poetic se dovedește, încă o dată, fertil, în mișcarea ciclică, de „eternă reîntoarcere", spre sine și spre lume, a poeziei.

SUMAR

Jocul ca lume 5
Jocul lui Bacovia 29
Ion Minulescu în jocul poeziei 42
Tulburarea ceremoniei lirice: Adrian Maniu . . . 57
Atitudini ludice în mișcarea de avangardă 80
„Meșteșug" și „joc" la Tudor Arghezi 97
Poezia ca „joc secund" 117
Emil Botta în „marele teatru al lumii" 175
Nonconformismul spectacular: Geo Dumitrescu, Constant Tonegaru, Dimitrie Stelaru 194
Spațiul scenic al baladei: Radu Stanca 219
„Ora de joc" a Ninei Cassian 231
Poezie și joc la Nichita Stănescu 247
Imperiul parodiei: Marin Sorescu 296
Ion Gheorghe — un iconar iconoclast 330
O replică onirică a „jocului lumii": Leonid Dimov . . 345
Mircea Ivănescu și înscenarea poemului 364
„Cîntecele naive" ale lui Emil Brumaru 382
Inițiativa literei: Șerban Foarță 397
Resurecția ludicului 413

Lector MAGDALENA BEDROSIAN
Tehnoredactor GH. CHIRU

Apărut 1985 Bun de tipar 20.04.1985 Format 16/54×84
Coli tipo 27

C. 51 — I. P. Informaţia
Str. Brezoianu Nr. 23—25
Bucureşti

BCUIAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BIBLIOTECA DE FILOLOGIE
ROH 6,00

JOCUL POEZIEI

În fața **jocului lumii** și a **jocului în lume, jocul ca lume** al poeziei e de fapt acel „real imaginar" care le cuprinde, sub semnul libertății neîngrădite a spiritului uman de a se cunoaște și recunoaște mereu, de-a lungul istoriei în roluri mereu schimbate reluate mereu.

BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Lei 19